ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 89 12

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





КОНСТАНТИН БАБАЛАРОВ
(ПЯТИГОРСК)
ЭТЮД



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ДЕКАБРЬ 1989

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16
Телекс
411421 PERO SU
Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 10214
сдано в набор 20.09.89
подп. в печать 27.10.89
формат 60×90¹/₈
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 2240
тираж 230 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Государственного комитета СССР по печати.
129301, Москва, проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

НА ОБЛОЖКЕ:

ВЛАДИМИР РЯБКОВ (КРАСНОГОРСК)
ЛИСТ

АНАТОЛИЙ ЖМУЛЮКИН (МОСКВА)
ОСЕНЬ

Фотография шагает дальше

Вот и завершился юбилейный год светописи. Позади 150 лет ее верного служения людям. Полная творческих сил, она уверенно продолжает свое шествие дальше.

Юбилей — это всегда подведение итогов, планы на будущее.

Весь мир отмечал славную дату величайшего изобретения. Во многих странах прошли национальные и международные выставки, посвященные истории фотографии, изданы монографии об изобретателях светописи, о выдающихся фотохудожниках, фотожурналистах, опубликованы фотографии, никогда ранее не публиковавшиеся, десятилетиями пролежавшие в государственных архивах, в частных собраниях.

Юбилей показал — жизнь человечества неотделима от фотографии, как фотография неотделима от жизни людей. В сокровищнице мировой культуры произведения фотоискусства и фотожурналистики, научной и прикладной фотографии занимают одно из самых достойных мест.

Широко отмечался юбилей и в нашей стране. Газеты «Правда», «Известия», «Комсомольская правда», «Советская культура», «Литературная газета», журналы «Огонек», «Советский Союз», «Москва», «Нева», «Наше наследие», «Наука и жизнь», «Журналист» и другие публиковали проблемные статьи, рассказывали о классиках русской и советской фотографии. Центральные издательства «Искусство», «Планета», ряд местных издательств выпустили монографии, фотокалендари, справочники и руководства по фотографии, альбомы избранных произведений отечественного фотоискусства.

Летом прошли учредительные съезды Фотографической ассоциации и фотохудожников Москвы, осенью — съезды фотохудожников республик и съезд фотохудожников СССР. Во всех республиках, в крупных областных центрах были развернуты юбилейные фотовыставки. Итогом грандиозного праздника стала главная выставка страны «Жизнь в фотографиях, фотография в жизни», прошедшая в Центральном выставочном зале столицы, на которой демонстрировались лучшие работы профессионалов и фотолюбителей, материалы из архивных фондов, а также образцы отечественной и зарубежной фототехники. Подробный рассказ об этой выставке — впереди.

В двенадцати номерах 1989 года наш журнал рассказывал о значении величайшего изобретения человечества для истории, для мировой культуры. Начали мы с публикации фотографий выставки «Уорлдпрессфото», которая впервые экспонировалась в нашей стране. Читатели журнала получили возможность в течение года познакомиться с творчеством классиков отечественного и мирового фотоискусства, с тематическими блоками: «Фотография и журналистика», «Фотография и наука», «Фотография в быту», «Камера путешествует», «Фотография как добросовестный свидетель истории»... Мы рассказывали о забытых фотографах, опубликовали некоторые редкие фотографии из частных и государственных собраний.

Специальный августовский номер был целиком посвящен 150-летию фотографии. Этот, заключительный, номер года открывается обзором выставки Центрального государственного архива кинофотодокументов СССР (г. Красногорск). В весьма представительной экспозиции впервые увидели свет работы, десятилетиями хранившиеся за семью печатями. Красногорцы первыми из архивистов подали пример открытости своих собраний. У них, несомненно, будут последователи.

В юбилейном году редакция сумела показать лишь небольшую часть того, что создано фотографами прошлого. Главный рассказ о работе фотоархивов, о замечательных частных коллекциях еще предстоит.

Фотография шагает дальше. История фотографии продолжается...

Госархив представляет...

В те дни, когда поток зрителей медленно проходил вдоль стендов выставки ретроспективной фотографии в Фотоцентре Союза журналистов СССР на Гоголевском бульваре, в одной из его комнат собрались знатоки истории отечественной фотожурналистики и фотоискусства. Их было всего несколько человек — сотрудники Исторического музея, Института искусствознания, Института культуры, редакции «СФ». Все они внимательно слушали представителя Центрального государственного архива кинофотодокументов СССР Л. И. Упит. За несколько дней до этой встречи состоялся вернисаж выставки «Русская фотография конца XIX — начала XX вв.», участники которого смогли познакомиться с организаторами экспозиции — директором архива Л. П. Запрягаевой, зам. директора В. Ф. Рунге, научным сотрудником А. Г. Юськиным и другими энтузиастами. Благодаря их усилиям москвичи и гости столицы смогли познакомиться с уникальной коллекцией фотографической ретроспекции.

Однако прежде чем высказать свое мнение об этой коллекции, послушаем Лидию Ивановну Упит, оказавшуюся в окружении весьма компетентных слушателей, для которых тем не менее многое из ее рассказа было откровением.

— В дореволюционной России никто не занимался сбором и хранением кинофотодокументов. Лишь после издания в 1918 году Декрета Советской власти о централизации архивного дела появилась возможность приступить к этой важной работе. В 1926 году был создан тот самый ЦГАФД СССР, или в обиходе Красногорский архив, который щедро дарит в наши дни радость знакомства с его богатствами исследователям, историкам, публицистам, кинодокументалистам, создателям многочисленных книжных и альбомных изданий, организаторам фотографических выставок.

Что же это за богатства? Более 600 тысяч негативов и 1300 альбомов с фотоснимками. Собрания и архивы Союзфото, Фотохроники ТАСС, ГУЛАГа НКВД, Госкиноиздата, издательства «Искусство», газет «Известия», «Гудок», «Труд», журналов «СССР на стройке», «Огонек» и многих других. Историкам фотографии многое скажут фамилии фотографов, чьи коллекции бережно хранятся в Красногорском архиве — Наппельбаум, Оцуп, Петров, Игнатович, Свищов-Паола, Озерский, Халип, Кудояров... Список этот велик, и с каждым годом число поступлений от владельцев частных коллекций растет.

Знатоков, разумеется, интересовало «самое-самое». Профессиональное, а отнюдь не праздное их любопытство было удовлетворено.

— В архиве хранятся снимки строительства железнодорожного моста через Оку на всех его этапах, датированные 1863—1867 гг. Но это не самый ранний экспонат. В фотоальбоме «Севастополь в 1855—1856 гг.» — уникальные снимки Крымской войны. Нашли отражение в творчестве фотографов и русско-турецкая война 1877—1878 годов, и русско-японская 1904—1905 годов. Большое число альбомов со снимками рассказывают о царе Николае II и его окружении, о революционных событиях 1905—1907 и 1917 годов... Особый интерес вызывают снимки, до последних лет хранившиеся под строжайшим запретом. Это, как правило, фотокадры, запечатлевшие участников Октябрьской революции, индустриализации страны, репрессированных в годы сталинщины.

Естественен был вопрос — а кто и в каких масштабах использует в наши дни архивные богатства?

— В принципе — все желающие. Но чаще всего к фондам архива обращаются издательства и авторы книг — историки, публицисты, а также режиссеры документального кино. Услугами архива воспользовалось агентство печати «Новости» при создании книг о Сталине и Хрущеве, «Политиздат», предпринявший издание о Вышинском, «Молодая гвардия» — «Из истории рабочего класса». К материалам архива охотно обращаются «Огонек», «Московские новости», «Советское фото». С фондами много и плодотворно работают зарубежные исследователи, которых интересуют самые разные материалы — и судьба последних представителей династии Романовых, и годы массовых репрессий, и сегодняшняя эпоха перестройки.

Л. И. Упит по просьбе присутствовавших рассказала о нынешнем техническом оснащении ЦГАФД. Были названы фотоувеличители, репродукционные установки, дубликатные машины и другое оборудование солидных иностранных фирм, в большинстве своем из ФРГ. И тем не менее техническое оснащение крупнейшего в стране архива чрезвычайно далеко от совершенства. Чрезвычайно! Это стало сегодня очевидно как для самих работников учреждения, так и для растущего числа тех, кто пользуется его услугами.

Хранилищу бесценного исторического богатства необходима серьезная помощь не только вышестоящих организаций, но и солидных предприятий и учреждений, зарабатывающих на его ма-

ЦАРЬ-ПУШКА. МОСКВА, КРЕМЛЬ. 1910 г.

К. ГАН. НАРОДНЫЙ ТИПАЖ. 1903 г.

ПРЕДСТАВИТЕЛИ ЗАЖИТОЧНЫХ КЛАССОВ. МОСКВА. 1910 г.





ЧАСОВОЙ, ГЕОРГИЕВСКИЙ КАВАЛЕР, НА ПОСТУ В КРЕМЛЕ. МОСКВА. 1900 г.

ВРУЧЕНИЕ ЗНАМЕНИ ЖЕНСКОМУ «БАТАЛЬОНУ СМЕРТИ», УХОДЯЩЕМУ НА ФРОНТ. МОСКВА. ИЮНЬ 1917 г.



ВЫСТУПЛЕНИЕ Л. Д. ТРОЦКОГО У МОГИЛЫ ЖЕРТВ КОНТРРЕВОЛЮЦИОННОГО ПОДПОЛЬЯ, СОВЕРШИВШЕГО ВЗРЫВ В МК РКП(б) В ЛЕОНТЬЕВСКОМ ПЕРЕУЛКЕ. ПРИСУТСТВОВАЛИ: О. А. ПЯТНИЦКИЙ, В. А. АВАНЕСОВ, Л. Б. КАМЕНЕВ, М. И. КАЛИНИН И ДРУГИЕ. МОСКВА, 1919 г.

ВОЛЖСКИЕ ГРУЗЧИКИ ЗА ОБЕДОМ. 1928 г.



А. И. РЫКОВ И М. П. ТОМСКИЙ НА ЗАСЕДАНИИ. МОСКВА. 1930 г.



А. М. КОЛЛОНТАЙ В ГРУППЕ ДЕЛЕГАТОВ II МЕЖДУНАРОДНОГО СЪЕЗДА КОММУНИСТОВ. МОСКВА. 1921 г.

Н. И. БУХАРИН С ДЕЛЕГАТАМИ XV СЪЕЗДА ВКП(б) НА ТЕРРИТОРИИ КРЕМЛЯ. 1927 г.



И. В. СТАЛИН, Л. П. БЕРИЯ И ДОЧЬ СТАЛИНА СВЕТЛАНА НА ДАЧЕ. 1935—1936 гг.



ВЫНОС УРН С ПРАХОМ ПОГИБШИХ ПРИ КАТАСТРОФЕ САМОЛЕТА «М. ГОРЬКИЙ» ИЗ ДОМА СОЮЗОВ. ВПЕРЕДИ — Н. С. ХРУЩЕВ, Н. И. БУЛГАНИН. МОСКВА. 1935 г.

териалах немалые деньги, в том числе и валюту. Руководителям хранилища, Главархиву, может быть, стоит отбросить «интеллигентскую застенчивость» и войти в сугубо коммерческие отношения с такими потребителями, как киностудии, крупные издательства, иностранные фирмы и т. д. Заработанные средства могли бы быть использованы для радикального технического перевооружения архива и создания благоприятных условий работы в нем.

...Участники этой беседы поблагодарили Л. И. Упит за информацию и вновь, в который раз, обратились к стендам выставки, которую Красногорский архив посвятил 150-летию фотографии.

Экспозиция по-настоящему волновала зрителей. То и дело слышались одобрительные реплики, возникали дискуссии, задавались вопросы и еще вопросы, на которые не всегда успевали отвечать консультанты — сотрудники архива. Интерес к фотодокументам прошлого порой просто ошеломлял, и объяснение этому было не только в достойно оформленных, разнообразных по сюжетам фотографиях, но, конечно, и в нашем сегодняшнем интересе к «белым пятнам» истории государства и истории отечественной фотографии.

На этих журнальных страницах — самая малая часть, крупицы того, что увидели посетители выставки. Но и они дают представление о характере экспозиции, а главным образом о том, чем владеет наш главный архив. Народные типажи соседствуют с групповым портретом «хозяев» дореволюционной России; репортажный кадр, знакомящий с женским «батальоном смерти», и снимок, на котором запечатлен Троцкий, выступающий перед участниками митинга; Сталин, Бухарин, Берия, Хрущев, Булганин... Знаменитые представители отечественной литературы и искусства — Пастернак и Есенин, Собинов и Качалов...

Дыхание прошлых лет, оно волнует, заставляет задуматься, вспомнить многое из биографии наших отцов и дедов, наших современников старшего поколения.

Спасибо за это тем, кто сохранил дорогие реликвии, кто предоставил возможность их увидеть.

Г. ЧУДАКОВ



В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКАЯ. 1901 г.



В. И. КАЧАЛОВ. 1904 г.



Н. СВИЩОВ-ПАОЛА. С. ЕСЕНИН И А. МАРИЕНГОФ. 1918 г.



М. ШЕРЛИНГ. Л. В. СОБИНОВ. 1923 г.





Б. Л. ПАСТЕРНАК. МОСКВА, 1928 г.

Правда как социальный заказ

«КРУГЛЫЙ СТОЛ» В РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «ОГОНЕК»

Признаться, мы не долго сомневались, какой из иллюстрированных журналов будет собеседником «СФ» за «круглым столом», посвященным проблемам фотожурналистики,— и тем проблемам, которые существуют уже много лет, и тем, что возникли в самое последнее время. Это, конечно же, будет «Огонек» — решили мы сразу. И не только потому, что все без исключения — усердные его читатели, но еще и потому, что огоньковские фотокорреспонденты — не только наши постоянные, но и глубоко чтимые авторы.

В беседе, состоявшейся за «круглым столом», редакцию «Огонька» представляли заведующий отделом иллюстраций Геннадий Копосов, заместители ответственного секретаря Владимир Воевода и Сергей Клямкин, главный художник журнала Александр Хромов и фотокорреспонденты Эдуард Эттингер, Марк Штейнбок, Юрий Феклистов, Михаил Савин, редакцию «СФ» — заместитель главного редактора Григорий Чудаков и редактор отдела фотожурналистики Эдуард Белтов.

Внимательный читатель, конечно же, сразу отметил отсутствие среди участников «круглого стола» таких известных мастеров, как Дмитрий Бальтерманц, Лев Шерстенников, Павел Кривцов, Игорь Гаврилов. Но что поделать — репортер есть репортер, и собрать в редакции одновременно всю снимающую или пишущую «команду» — задача практически невыполнимая: кто-то умчался в Среднюю Азию, кто-то ждет погоды где-нибудь в Тикси. Если же учесть, что большинство ведущих фоторепортеров «Огонька» в разное время выступали на страницах «СФ» по поводу наиболее острых проблем сегодняшней фотожурналистики, и их точка зрения присутствующим была известна, интересно было узнать и мнение их коллег.

Открывая «круглый стол», зам. главного редактора «СФ» Григорий Чудаков отметил, что предстоящий обмен мнениями «СФ» рассматривает не только как возможность узнать, над чем работают сегодня фотокорреспонденты «Огонька», каково место фотографии в общей изобразительной структуре популярнейшего иллюстрированного журнала, не менее важно попытаться ответить на вопросы, вставшие перед нашей фотожурналистикой в самое последнее время, в процессе первых и, может быть, самых трудных лет перестройки. Главный в этом смысле вопрос — наметившаяся тенденция к примату фотографического материала, имеющего ярко выраженный негативный характер. То обстоятельство, что многие работы такого рода отмечены на международных выставках самого высокого ранга, не может все же заставить нас не думать о том, каковы перспективы дальнейшего развития советской фотожурналистики. Речь идет не о дозировании «черного» и «белого», а о принципиальной необходимости, выражаясь языком шахматистов, считать на несколько ходов вперед — ведь в силу специфики «СФ» мы обязаны давать все лучшее, что есть сегодня в нашей фотожурналистике. Но если это лучшее — сплошь тюрьмы, наркоманы, проститутки, стихийные бедствия?..

Михаил Савин заметил, что сегодня все мы стали многое видеть по-иному, и чтобы сказать правду о чьем-то горе, это горе надо почувствовать, пережить. И дело вовсе не в теме как таковой — ведь можно пройти по Садовому кольцу и за два дня снять два совершенно разных репортажа.

Его поддержал Эдуард Эттингер, с точки зрения которого все зависит от авторской позиции и еще от того, насколько реалистичен, а не натуралистичен подход автора к материалу.

Позиция Марка Штейнбока оказалась прямо противоположной: «Что бы там ни говорили,— сказал он,— а многое все же зависит именно от темы, и не просто темы, а фотографической темы, то есть такой, которая может быть максимально убедительно решена фотографическими и никакими иными средствами. Это редкий дар — увидеть тему именно такую и именно так, дар, которым обладает, к примеру, Павел Кривцов».

Сергей Клямкин напомнил, что Кривцов свою тему о психбольнице вынашивал долго, по меньшей мере полгода, но это не значит, что он полгода был в простое — напротив, он все время активно работал, и вообще характерная и очень сильная его сторона — всегда быть в состоянии поиска. Это выгодно отличает его от тех, кто заряжен на «куда пошлют»: «будет событие — я поеду» или «секретариат даст задание — я готов».

Неожиданно темой полемики стала работа Павла Кривцова «Формула свободы», опубликованная и в «Огоньке», и в «СФ» (№ 4, 1989). По общему мнению, эта работа не может быть поставлена автору, как говорится, «в плюс». Этот очерк совершенно явственно перекликается с другим, снятым более пятидесяти лет назад и зачисленным в разряд классики советской фотожурналистики — «Один день из жизни рабочей семьи Филипповых». Сам Кривцов и не скрывал того, что ему было интересно устроить своего рода «историческую перекличку». Но поскольку тот, давний, прямо иллюстрировал сталинский тезис «жить стало лучше, жить стало веселее», попытка сегодня выполнить «социальный заказ» такого же рода заведомо не могла увенчаться успехом.

Сергей Клямкин однако выразил сомнение в том, что сам термин «социальный» необходимо изъять из нашего обихода, что именно проблема социальной активности фоторепортера волнует сегодня более всего. «Пока мы во многих случаях заставляем фоторепортера быть социально активным, но эта ситуация для «Огонька» противоестественна. Если фоторепортер не живет жизнью страны, не знает, что и где происходит — это недопустимо. Мы думаем создать в редакции своего рода «отдел быстрого реагирования», хотя, правда, еще не решили, нужно ли жестко закреплять за ним определенных фоторепортеров. К сожалению, многими из них утеряна способность быстро мыслить и столь же быстро реализовывать мысль не в ущерб качеству».

«Позволю себе заметить,— возразил ему Григорий Чудаков,— что практика свидетельствует о другом: так, например, в экстремальных условиях землетрясения в Армении, в нескольких железнодорожных катастрофах наши репортеры сработали высокопрофессионально, хотя, казалось бы, их давно уже отучили так мыслить и так снимать».

Владимир Воевода, возвращаясь к началу разговора и считая эту тему важной, отметил, что вопрос о соотношении положительного и отрицательного для огоньковцев — не главный и что главное для них — показать человеческий дух в его развитии и многообразии. Именно с этой точки зрения очерк Кривцова о рабочем не удался. Мог ли быть сегодня, сейчас на таком же уровне снят материал о событиях в Кузбассе? Нет, не мог, потому что это уже не отвечало бы духу времени. Стремительно развиваются события, так же стремительно меняется и система оценок.

Григорий Чудаков, выражая точку зрения редколлегии «СФ», сообщил присутствующим, что в качестве иллюстрации к сегодняшнему разговору решено дать в журнале очерк Э. Эттингера о забастовке в Кузбассе, поскольку именно эта работа представляется наиболее полно выражающей дух сегодняшнего «Огонька» — совмещение остроты проблемы с аналитичностью авторского взгляда.

Геннадий Копосов считает, что о работе Эттингера разговор зашел не случайно, поскольку главное в ней даже не оперативность и правдивость в отображении событий, но — аналитичность, что эта работа как раз и подтверждает мысль о том, что тема сама по себе не главное и что значительно важнее все же точка зрения, взгляд автора. Иногда найти новый поворот старой темы важнее, интереснее и значимее, чем отыскать новую. Главное в этой работе Эттингера то, что он сумел фотографическими средствами показать не только сами события, но и их причину.

Марк Штейнбок настроен решительно: «Что бы там ни говорили о соотношении «черного» и «белого», о дозировании негатива» и «позитива», главный критерий — правда. И не нужно никакой ориентации на западные издания. Пусть корявое, неудобное, но свое. Я побаиваюсь аккуратненьких, чистеньких людей и фотографий тоже. Мы разные, давайте разными и ос-

танемся, со своими сложностями и пристрастиями».
С ним полностью согласен и Юрий Феклистов: «Дайте нам остаться разными! Мне не нравится обилие цвета в нашем журнале. Это очень личное, мое отношение к цвету вообще. Я больше люблю черно-белую фотографию, она кажется мне ближе к факту, к жизни».
Александр Хромов сокрушается по поводу того, что исчезает самоценность фотографии, что все чаще она появляется «в связи» с чем-нибудь, а если хорошая фотография оказывается «не в связи», то ее просто не публикуют. Тревожный симптом!..
К сожалению, в этом обмене мнениями не смог участвовать главный редактор «Огонька». Зная, однако, что у него наверняка есть что сказать о предмете состоявшегося разговора, представители «СФ» проявили журналистскую настойчивость, и вот наш диктофон на столе Виталия Коротича:
— Мне кажется, что к ситуации, сложившейся сейчас в нашей журналистике — и фотожурналистике, разумеется, в том числе — надо относиться немного спокойнее, строго разделяя при этом наши журналистские функции и функции государства. У нас — голодная, разболтанная страна, и нам пытаются внушить, что от того, что мы рассказываем об этом и показываем это, все беды и происходят. Но ведь на самом деле функции у нас разные: государство должно накормить людей, создать нормальные социально-бытовые условия, защитить их в случае необходимости, а все мы, пишущие и снимающие, должны позаботиться о другом — ну, скажем, чтобы жулики не пролезли слишком высоко, чтобы ни один бездомный в стране не был обойден вниманием и помощью. Но сегодня, когда государство со своими функциями не справляется, оно хочет переложить ответственность на нас. Ни в одном зарубежном журнале я не видел такого обилия жизнерадостных репортажей о шахтерах или текстильщиках, как у нас. Стало ли нам от этого лучше жить? Произошло важное изменение в нашей жизни — умер огромный слой литературы, и целый ряд книг, авторы которых в свое время получали премии, сегодня уже не читают и, думаю, читать больше никогда не будут. Практически умер и целый пласт фотожурналистики, тот самый — жизнерадостный, фанфарный фоторепортаж, и ряд изданий, кормившихся им, переживает сегодня трагедию. Сегодня мы, наконец, глядим на себя, и ничего страшного в этом нет, поскольку понимаем, что не все так хорошо и так гладко. Видимо, в этом есть какой-то элемент компенсации: много лет мы говорили только об одной стороне дела, теперь говорим о другой. Я думаю, что со временем мы слепим это в одно целое. Пока же кое-кто из начальства даже пытается переоценить сделанное нами и наше с вами влияние. Таким людям выгоднее считать, что забастовки в Кузбассе произошли от того, что мы это показали, а не от того, что государство не дало людям еды и десятилетиями не строило жилья.
Мы с вами должны быть немилосердны. Но будучи немилосердны к государству, должны быть столь же немилосердны и к самим себе. Мы — часть этой страны, у нас нет другой жизни. Нам говорят: «Вы печатаете всякие страсти, народ теряет веру в социализм». Но народ теряет веру в социализм потому, что социализм не накормил его, не одел и не обул, а вовсе не потому, что мы печатаем то, что печатаем. Если раньше мы ничего такого не печатали, эта вера в социализм в обществе не была выше — просто в обществе было больше безразличия. Я — член партии. Не могу сказать, что раньше безразлично относился к тому, что у нас происходило, но только сейчас я почувствовал свою личную ответственность за то, что происходит сегодня. Раньше знал, что если напишу что-то не очень взыскательное или что-то сфотографирую — ничего не случится. Сегодня у меня появилось ощущение, что я могу на что-то повлиять, и это чувство ответственности заставляет меня строже относиться к себе.
В принципе все, кто работает в нашем журнале, знают, как его сделать таким, чтобы начальство было довольно: никто не был бы задет и все было бы спокойненько. С точки зрения нормальной логики мы занимаемся бессмысленным делом — выпускаем журнал, за который нас без конца кто-то ругает. Но в нас пробудилось чувство ответственности. Нам стало стыдно. И я все время думаю о том, что чувство национальной гордости, патриотизма начинается не с ощущения того, что мы — самые-самые во всем, а начинается оно со стыда: ну неужели, братцы, не стыдно? И камера у тебя хорошая, и сам вроде не дурак, а снимаешь такое, что... Вот это, наверное, и привело к переменам.
Я ничего и никого не заставляю делать — хочу, чтобы люди сами делали то, что они хотят, и через это раскрывались. Это трудно. Но если я буду без конца давать всем мудрые указания, это расплодит в редакции огромное количество бездельников. Если же я скажу: каждый делает то, что хочет, и тот, кто хорошо проявит себя, будет поддержан и выдвинут — это позволит (и уже во многом позволило) освободить редакцию от множества нахлебников. Повторяю, это трудно, особенно трудно для меня самого и для того же Геннадия Копосова, который так же, как и я, должен был перестраиваться — ведь мы, в сущности, никогда не работали по-настоящему. Нам нужно выйти на новый уровень понимания профессии, когда фоторепортер будет помирать от ужаса, зная, что где-то (и он знает где) происходит что-то (и он знает что) очень важное, а он этого не снимает. Главная проблема перестройки для любого из нас — это переделывание наших собственных мозгов, чтобы научиться соображать по-новому.
Основной недостаток нашего общества в том, что мы никогда не ценили профессионалов, отчего и стали, в сущности, страной дилетантов, причем на самом высоком уровне. Если у нас второй секретарь горкома может завтра стать министром культуры — это свидетельство того, что верность идеям подменяет собою профессионализм. Это сталинская традиция — недостаточно грамотные и компетентные люди вокруг «вождя»: вместо Тухачевского и Егорова — Буденный и Ворошилов, вместо Литвинова — Молотов, вместо Луначарского — Жданов. И до сих пор на всех уровнях — в журнале или в любом его отделе — все было маленьким слепком общегосударственного подхода к решению проблем. Сегодня мы буквально выцарапываемся на уровень профессионализма.
Если говорить о каких-то специфических для нашего журнала проблемах, тех, в частности, которые интересны для «СФ», я прежде всего хотел бы отметить, что для иллюстрированного издания, каким является «Огонек», соотношение иллюстраций — и фотографий в том числе — и текста нас пока не устраивает. Иллюстраций должно быть гораздо больше. Объясняется сегодняшняя ситуация, к сожалению, очень просто: мы кормим читателя новостями, а это в принципе неверно, поскольку нам все равно в этом смысле не угнаться за ежедневными газетами. Это, кстати, диктует и специфическое понимание журнального фоторепортажа как жанра. В отличие от фоторепортажа газетного он должен быть более аналитичен, «долгоиграющ», я бы сказал. К тому же многие материалы требуют фотографий, играющих роль не прямой иллюстрации, а как бы отраженной. Так что роль фотографии у нас значительно более широка, чем просто репортаж или просто иллюстрация.
Многих, и в том числе, конечно же, тех, кто работает в «СФ», волнует сегодня такой вопрос: почему пишущие журналисты оказались впереди снимающих, почему они смелее, острее пишут, чем их коллеги снимают? Ответ, на мой взгляд, прост: потому что пишущие раньше и безболезненнее отказались от своих табу. Хотя справедливости ради надо сказать, что этих табу у снимающих было и остается сейчас больше,— ведь изображение по справедливости считалось и считается более убедительным документом, чем слово. Поэтому, видимо, фотография и сегодня более сдержанна в разговоре о времени. И еще: очень важно представлять себе дальнейшее развитие видеоинформации в целом — телевидения, фотографии и т. д., где документальной фотографии предстоит серьезная конкуренция и она должна будет выработать свою, конкурентоспособную форму существования. У меня, скажем, никогда не возникало желания во второй раз посмотреть программу «Время», а журнальная фотография как раз и должна быть такой, чтобы ее хотелось посмотреть еще раз.
Среди наиболее острых проблем, стоящих сегодня перед нами,— проблема кадров. Где, откуда брать фоторепортеров? Как их учить? Здесь, я думаю, нужны кардинальные перемены. Ну, скажем, разрешить ведущим мастерам фоторепортажа открыть свои студии, чтобы учитель не был навязан сверху, как это делается сейчас на журфаке МГУ, а чтобы ученик сам выбирал себе учителя, точно зная, у кого и чему он хочет научиться. Ведь мы говорили о профессионализме, не так ли? Вот ему-то и надо обучать молодых людей с первых же шагов. Чтобы потом не переучивать...

Площади боли, или другого выхода у Кузбасса не было

(ФОТООЧЕРК О ЗАБАСТОВКЕ ГОРНЯКОВ В КУЗБАССЕ)







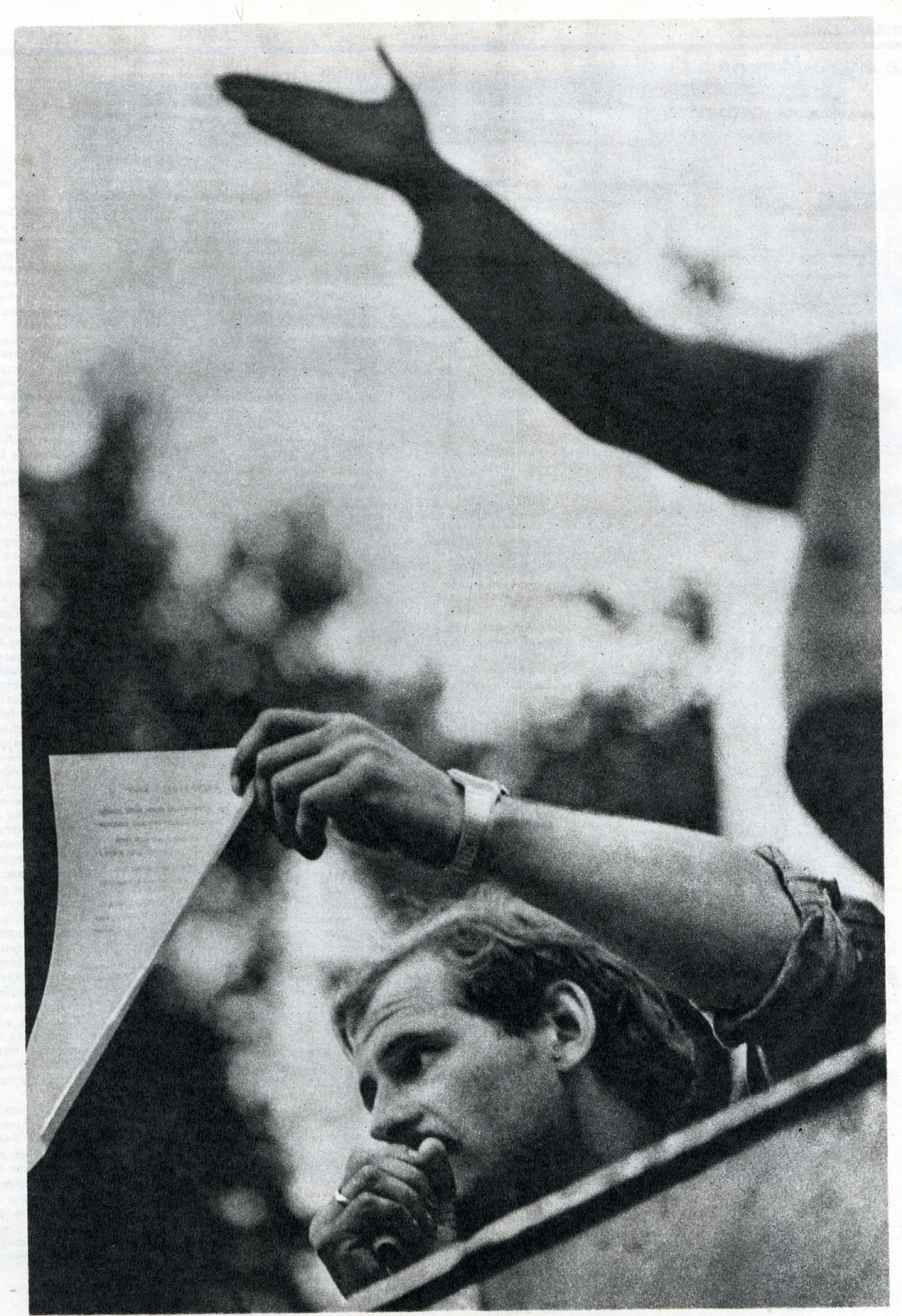


ФОТО ЭДУАРДА ЭТТИНГЕРА

Две музы Миколы Гнисюка





НА ВЕРНИСАЖЕ

Где-то там бушевал очередной Московский международный кинофестиваль, кто-то дергал за рукав кинозвезд, выпрашивая автограф, кто-то прорывался правдами и неправдами на просмотры в Дом кино, но как раз в далеком от кино выставочном зале Союза журналистов СССР на Гоголевском бульваре, где никакого кино в этот день не показывали, собрались многие известные кинематографисты во главе с Элемом Климовым.

Потому что здесь показывали Гнисюка.

Здесь показывали работы фотографа, многолетняя преданность которого двум музам — фотографии и кино — для нас, его друзей, коллег и знакомых, есть столь же многолетняя загадка, и не загадка, может быть, а пожалуй, некая тайна. «Феномен Гнисюка» заключается не в том даже, что он является одновременно членом двух творческих союзов — журналистов и кинематографистов, а в том, что и раньше-то было трудно, а теперь стало и вовсе невозможно точно сказать, кто же он такой, Микола Гнисюк,— фотограф или кинематографист. Журналисты считают его своим, работники кино — своим. Последнее обстоятельство подтверждено Элемом Климовым, сказавшим о своем старом и верном друге: «Если бы нашлась стена такого размера, на которой можно было бы разместить все, что снял за свою жизнь в кино Микола Гнисюк, получилась бы гигантская фотография, повествующая о жизни, героях и страстях кинематографа».

Кануло в вечность множество героев кинематографа пятидесятых, шестидесятых, семидесятых — актеров, режиссеров и операторов, чьи имена помнят теперь разве что дотошные историки кино. Но всех их помнит Микола Гнисюк — потому что всех их он когда-то снимал.

Он — фотолетописец нашего кинематографа, по его же собственному свидетельству, никогда не выбросивший ни одного снятого кадра (за исключением технического брака, разумеется).

Его отношение к тем, кого снимает, по-видимому, как раз и составляет суть, основу его профессионализма. Он дружелюбен и даже, кажется, влюблен в того, кто в каждый данный момент находится перед объективом его камеры. Свойство это редчайшее, но из этого вовсе не следует предположение, что он хоть когда-нибудь работал по принципу «Сделайте нам красиво!» (между прочим, очень многие портреты кинозвезд обоего пола, снятые другими фотографами, сделаны именно по этому принципу, не замечали?). Работы Гнисюка естественны, как... он сам. Много раз я пытался сформулировать для себя, что же такое особенное есть в работах Гнисюка,— и не смог. Зато раз и навсегда понял, чего в них нет. А нет в них — ни грана пошлости. Это поистине чистое искусство. Чистое без кавычек. Чистое в морально-нравственном и каком угодно еще отношении. Это искусство, сделанное чистыми руками, которыми руководила чистая душа.

В конце семидесятых был апофеоз застоя и его триумф. Покой и тоска царили тогда в «важнейшем из искусств», да и не только в нем. И вот однажды, рассуждая в репортерской компании о том, как работают западные наши коллеги, кто-то в качестве примера их высочайшего профессионализма привел телевизионный сюжет из «их-ней» жизни, где показан был акт самосожжения. Страшный это был сюжет, но репортер спокойно его снимал, и это казалось нам правильным с точки зрения исполнения профессионального долга. А Микола слушал-слушал и: «А я бы, ребята, не смог. Побежал бы спасать. А камеру бросил бы. Видно, не такой уж я и профессионал».

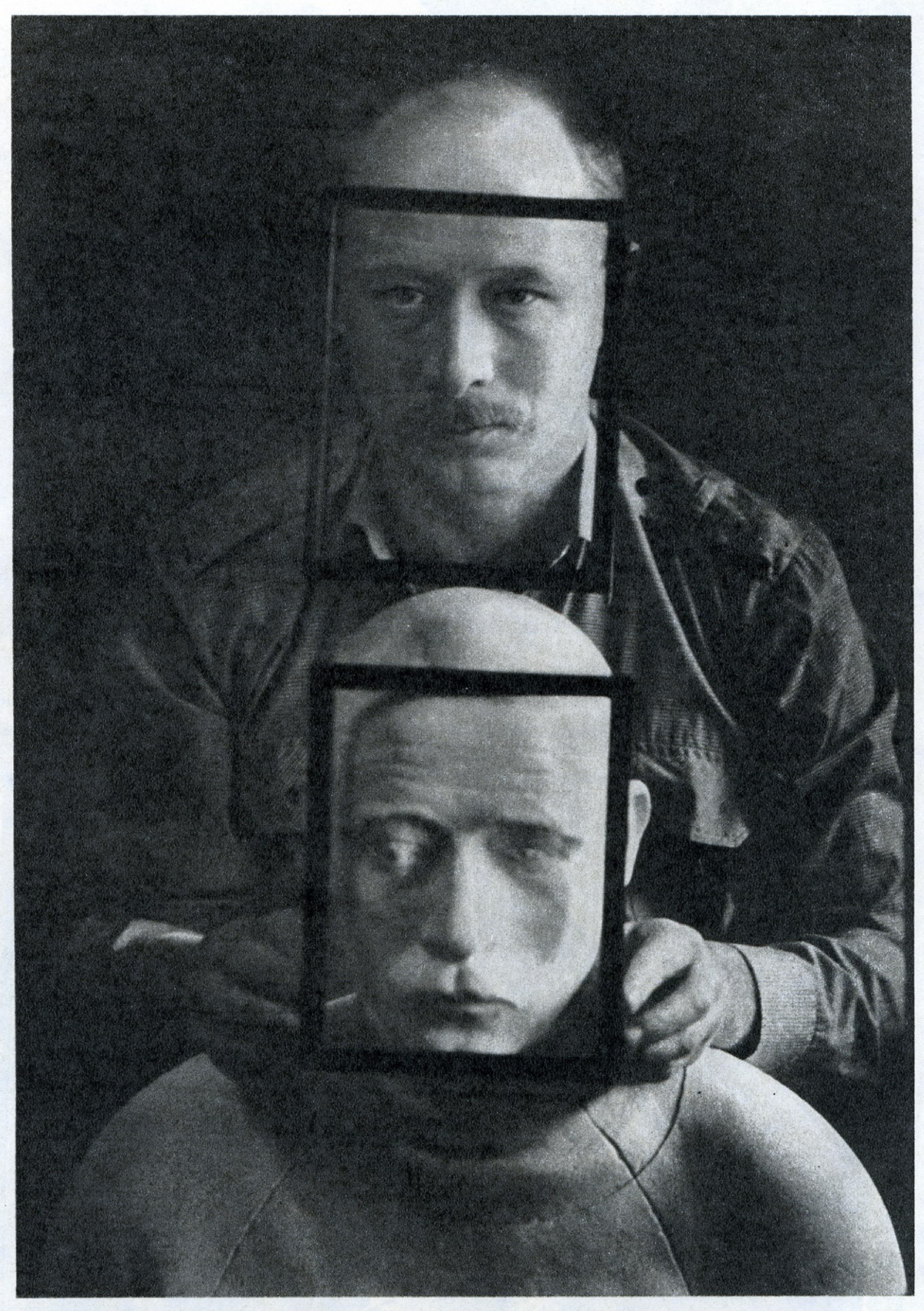
В этом он весь — Микола Гнисюк. Я, пожалуй, не припомню второго фотографа, который пользовался бы такой поистине всеобщей симпатией тех, с кем рядом он работает. Редкостно скупой на похвалы сценарист, актер и режиссер Валерий Приемыхов сказал о нем: «Немного я знаю людей такой душевной чистоты. В нашем деле отношения друг с другом часто складываются слишком сложно, чтобы это способствовало нормальной работе. Съемочная группа — такой уж специфический организм. Ах, если бы когда-нибудь удалось собрать группу из одних только Гнисюков...» Прелестная в своей благожелательности и в то же время чисто «кинематографическая» мечта-цитата (помните, как в «Девяти днях одного года» вздыхает Смоктуновский-Куликов: «Если бы человечество состояло из Гусевых»).

Рассматриваю фотографии, многие из которых знаю давно — они-то и составили большую часть персональной выставки Гнисюка,— но всякий раз неведомая сила возвращает меня к серии, которая называется «Лариса». Вот и она, Лариса Шепитько, женщина редкостной красоты и режиссер огромного таланта, так возмутительно нелепо ушедшая от нас — от всех нас, кто любит искусство, красоту и жизнь,— вот и она становится постепенно легендой, мифом, сказкой, потому что мы стареем, а она остается молодой. Старый и верный ее друг Микола Гнисюк позаботился о нас, оставив ее с нами навсегда. Спасибо тебе, дружище...

Стало уже общим местом всеобщее наше воздыхание по поводу отсутствия (или, скажем мягче, малого наличия) в нашей фотожурналистике репортеров-личностей. Это святая истинная правда — мало их, а много, собственно, никогда и не было, как не было и не может быть много талантливых художников, актеров или музыкантов. Что поделаешь — штучный товар. Но поскольку именно они определяют, в общем, лучшее, что есть в нашей фотожурналистике, их надо беречь, холить и лелеять. И даже, как сделал автор этих строк, время от времени петь им дифирамбы, поскольку они того заслужили. В конце концов, дифирамб как жанр (если он помогает объективно оценить чью-то работу) тоже имеет право на существование.

Впрочем, закончу лучше словами фотокорреспондента ТАСС Виктора Великжанина, сказанными им в адрес Гнисюка: «То, как относятся к Миколе окружающие и, в частности мы, его коллеги,— явление уникальное, уж ты мне поверь. Почему? Да потому что он — личность уникальная. Вот и все».

Эд. БЕЛТОВ



ВИКТОР ПРОСКУРИН ДВОЙНОЙ ПОРТРЕТ

ФОТО **НИКОЛАЯ ГНИСЮКА**

ЛАРИСА ШЕПИТЬКО НА СЪЕМКЕ ФИЛЬМА «ВОСХОЖДЕНИЕ»

ЛАРИСА ШЕПИТЬКО И ЭЛЕМ КЛИМ

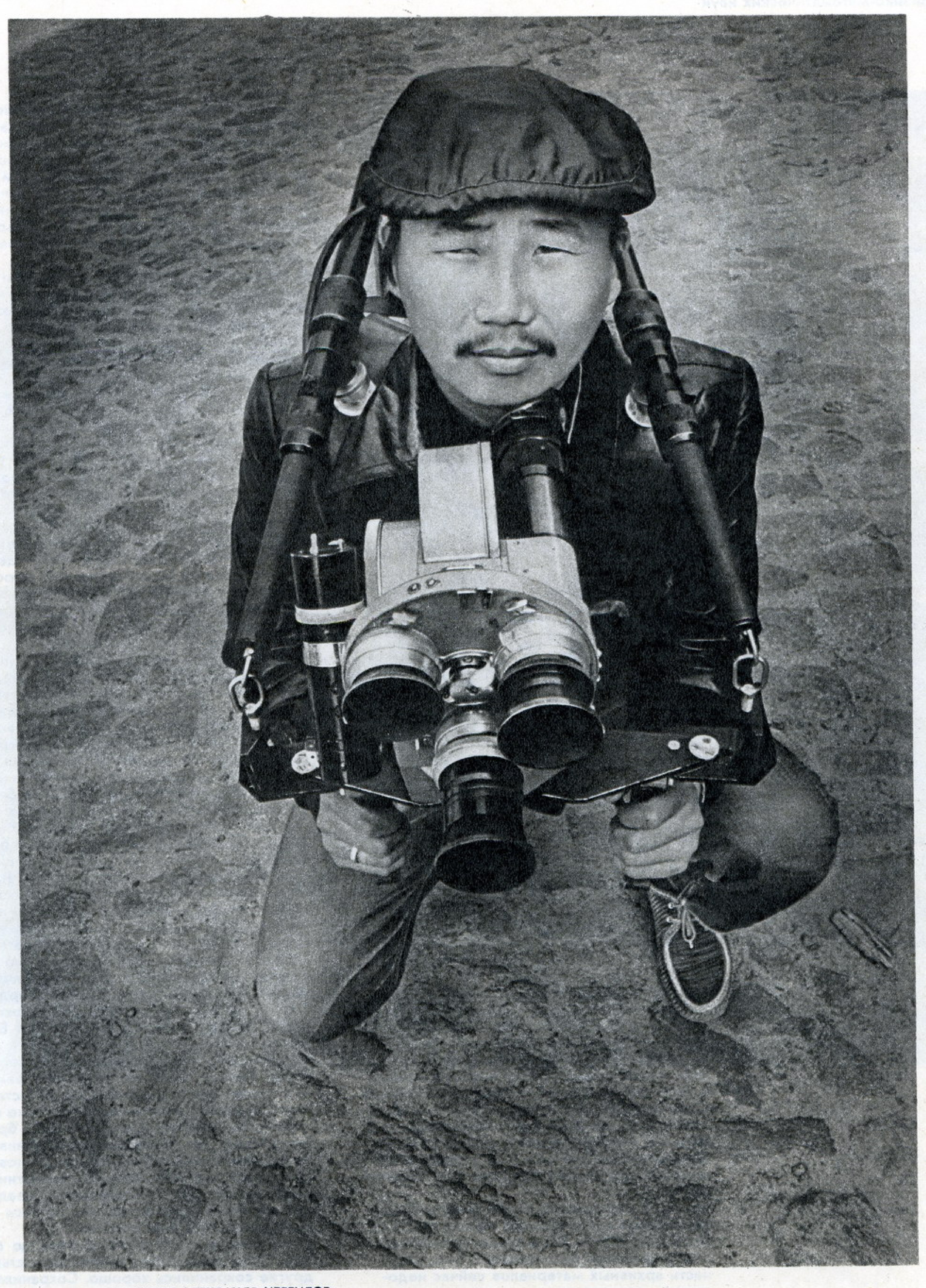


АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ И ЛАРИСА ШЕПИТЬКО

ФОТО **НИКОЛАЯ ГНИСЮКА**

ЭЛЕМ КЛИМОВ НА РЕПЕТИЦИИ

ПОЛИНА И ОЛЕГ ОСЕТИНСК



ОПЕРАТОР И РЕЖИССЕР АЛЕКСАНДР ИТЕГИЛОВ

ФОТО НИКОЛАЯ ГНИСЮКА

Александр Вологодский

Вглядываясь в прошлое

Кандидат физико-математических наук



Мы восстанавливаем нашу историю. И вырисовывающийся облик прошлого предстает перед нами подчас в зловещем, страшном виде. Еще предстоит разобраться и осмыслить, почему наша история пошла таким путем, почему насилие играло в ней такую огромную роль. Но прежде всего необходимо воссоздать истинную картину прошедших десятилетий, воссоздать не в общих чертах, но во всей ее конкретности. Это наш долг перед погибшими. И долг перед будущими поколениями.

Более 35 лет прошло после смерти Сталина, которая ознаменовала начало распада империи ГУЛАГа. Все меньше остается живых свидетелей того времени. Большая часть архивных материалов сейчас недоступна исследователям, и материалы эти постепенно уничтожаются (с умыслом и без умысла).

Крайне мало сохранилось фото- и кинодокументов, рассказывающих об этой стороне нашей жизни. И тем большую ценность приобретают они сейчас. За тридцать с лишним лет были уничтожены или разрушились сами многие и многие сталинские лагеря. Фотодокументы, рассказывающие о давно опустевших стройках и таких лагерях, представляют большую ценность.

А люди, владеющие фотоаппаратом или кинокамерой, могут внести свой вклад в сбор материалов о страшных страницах нашей истории. Важно все, что помогает представить картину той жизни, сохранить память о погибших.

Восстановление исторической правды и увековечение памяти о жертвах сталинизма является одной из основных задач создаваемого Всесоюзного добровольного историко-просветительского общества «Мемориал». Научно-информационный центр Общества с общедоступным музеем, архивом и библиотекой собирает все материалы, касающиеся массовых репрессий. И, конечно, несомненную ценность для этого центра представляют кино- и фотодокументы о бывших лагерях, стройках, шахтах и других объектах, на которых работали заключенные. «Мемориал» ждет нашей помощи.

В одном из мест, сохранившем многочисленные следы ГУЛАГа, побывал летом 1988 года автор этих строк. Речь идет о районе строительства железной дороги Салехард — Игарка. До сих пор об этой стройке написано очень мало и поэтому следует, видимо, хотя бы очень кратко рассказать о ней.

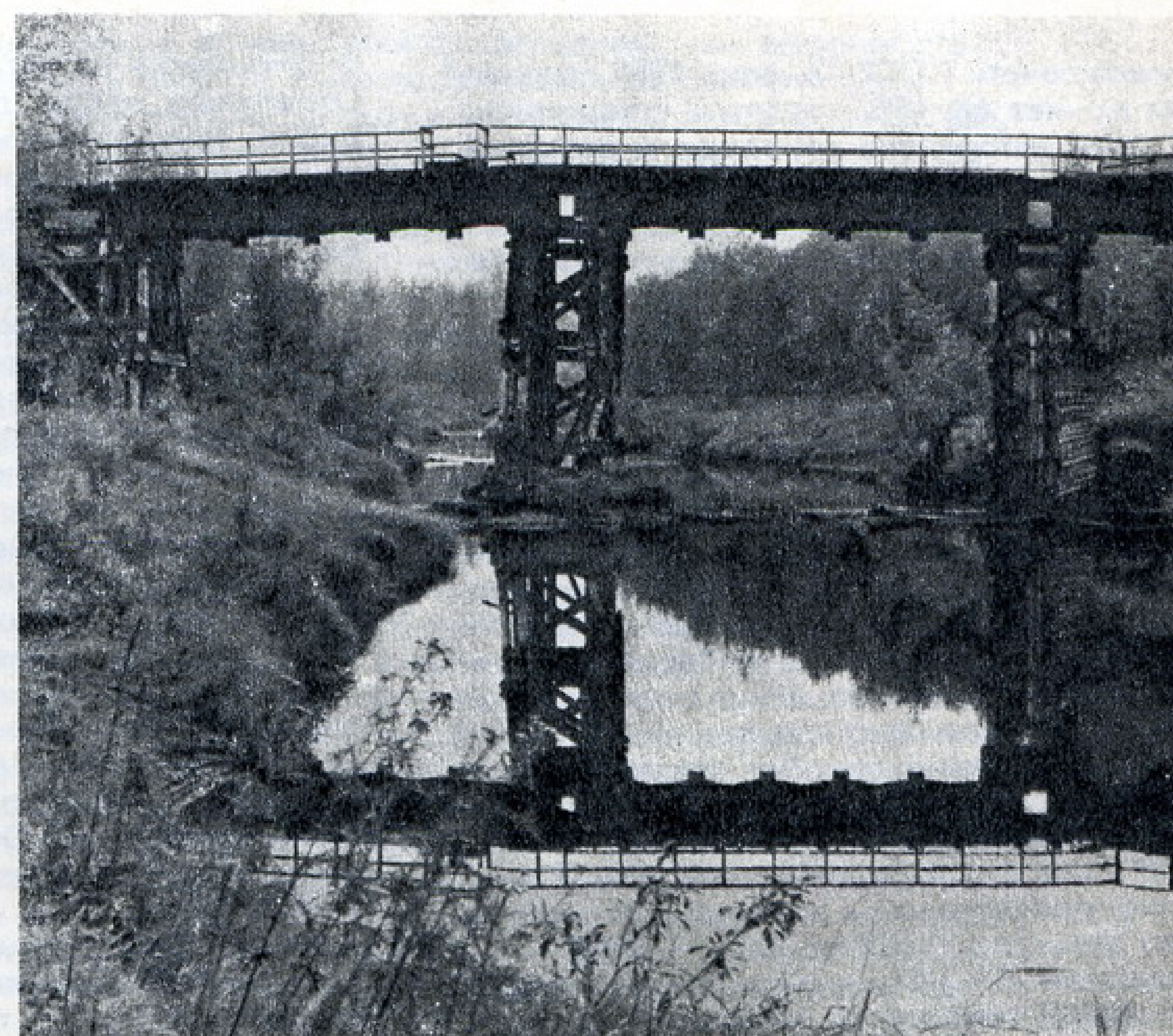
Решение о строительстве дороги было принято в январе 1949 года. Мотивировка этого решения до сих пор не имеет удовлетворительного объяснения. Уже тогда у многих могли возникать сомнения в экономической целесообразности этой огромной стройки. Но распоряжения вождя не подлежали обсуждению. Дорога Салехард — Игарка должна была пройти более 1300 км вдоль Полярного круга по нескончаемым болотам Западно-Сибирской низменности. Зима в этих местах длится более семи месяцев, температура опускается до —60 °С и дуют сильнейшие ветры. Лето очень короткое, с огромным количеством кровососущих насекомых. И вечная мерзлота...

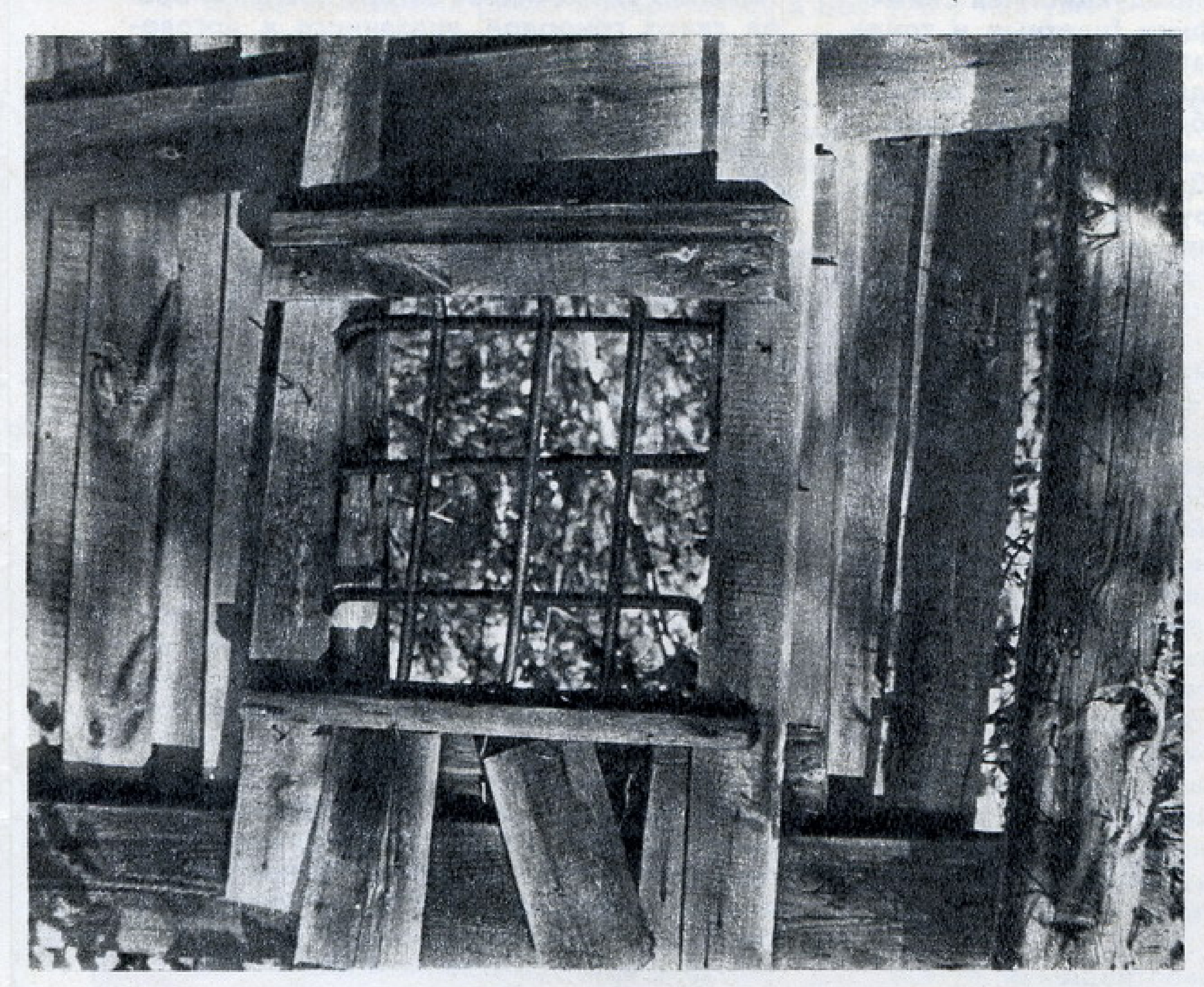
Строительство продолжалось до лета 1953 года. К этому времени примерно половина трассы была полностью закончена (более 400 км на восток от Салехарда и 120 км на запад от поселка Ермаково — места, где дорога выходила на берег Енисея).

Лагеря были расположены вдоль дороги через каждые 5—10 км. Более половины в них составляли осужденные по 58-й статье. Неоправданная экономически и плохо обоснованная технически, стройка была брошена сразу же после смерти Сталина. Часть заключенных (в основном уголовники) попала под «бериевскую» амнистию и была освобождена. Остальных перевели в другие места. Кроме тех, кто остался навсегда лежать в этих болотах.

Лагеря так и стоят вдоль дороги до сих пор. Одни разрушены почти полностью, другие сохранились хорошо. Сохранилась и часть сооружений на дороге: мосты, депо, станционные здания. Сама насыпь, рельсы с которой были в основном собраны и вывезены, постепенно зарастает кустарником и молодыми побегами деревьев. В почти никем не посещаемых болотах стоит, постепенно разрушаясь, огромный памятник той эпохе.







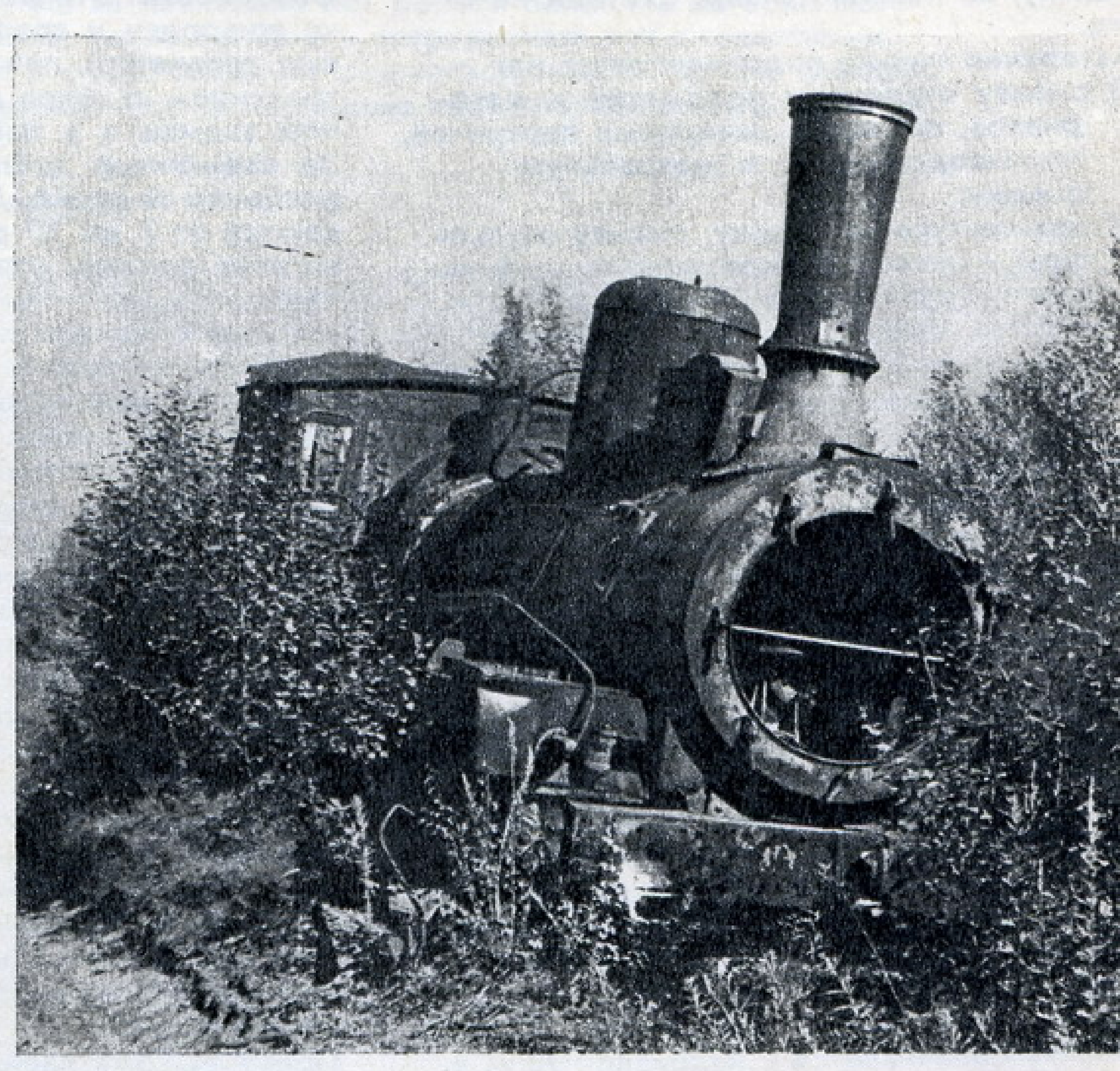


ФОТО **АЛЕКСАНДРА ВОЛОГОДСКОГО**

Фотографу об авторском праве

Госкомпечать СССР 16 июня 1989 года издал приказ № 195, которым утверждены «Ставки авторского гонорара и расценки на художественно-графические и фотографические работы для печати», а также «Положение об оплате труда внештатных художников и фотографов». «Ставки» и «Положение» введены в действие с 1 июля 1989 года.

Издательствам и издательским организациям по договоренности с авторами предоставлено право производить оплату труда художников и фотографов аккордно, помимо размеров ставок за сложные высокохудожественные работы по оформлению изданий, а также конкретизировать утвержденные «Ставки» и «Расценки» для данного издательства, исходя из видов изданий и трудоемкости выполненных работ в пределах утвержденных ставок.

По договорам, трудовым соглашениям, нарядам-заказам, оформленным до 1 июля 1989 года, оплата производится по «Ставкам», утвержденным приказом Министерства культуры СССР от 20.07.63 № 314.

Разделом «П» «Ставок» регламентируется авторский гонорар за авторскую фотосъемку, за негатив, слайд, цветной негатив.

Авторская съемка подразделяется на:

а) съемку отдельных предметов и материалов, пейзажей, жанровых портретов, производственную и театральную съемку;

б) архитектурную съемку, съемку скульптуры, памятников, монументального искусства, художественных портретов, искусства малых форм, репортажную съемку, анималистическую (в вольерах), а также хроникально-событийную съемку;

в) анималистическую съемку в естественных условиях;

г) постановочную съемку и фотомонтаж.

Оригиналы и негативы размером свыше 24×36 мм до 6×9 см включительно оплачиваются с надбавкой 50%, а свыше 6×9 см — с надбавкой до 75%

При съемках в особо трудных условиях (подводная, спелеологическая, высокогорная, в тяжелых климатических условиях, при стихийных бедствиях, с летательных аппаратов, в тяжелых световых условиях и т. п.) ставки увеличиваются до 3,5 раз.

Фотоочерки из 6—10 кадров (как законченное произведение) оплачиваются аккордно от 150 до 350 руб.

Съемка панорамной камерой на 35-мм пленку оплачивается с надбавкой 70%, в остальных случаях — с надбавкой 100%.

При комбинированных съемках (фронтпроекция, рирпроекция, монтаж и пр.) оплата производится с надбавкой 25% от суммы каждого промежуточного снимка.

Оригиналы со сложным позитивным процессом оплачиваются с надбавкой 50%.

Фотографии, занимающие в обложках изданий целую полосу, оплачиваются с надбавкой 25%, разворот — с надбавкой 50%, обложка — с надбавкой 75%.

Ставки за создание фотографий в фотоальбомы, альманахи по фотоискусству и творческие авторские книги по фотоискусству по согласованию сторон могут быть повышены в 2 раза.

Рекламная съемка моды с привлечением фотомоделей, съемка, требующая организационной, режиссерской, светоустановочной работы, считается особо сложной и оплачивается по соглашению сторон.

Отдельные кадры панорамы, варианты, дубли, повторные съемки, киногрим оплачивается до 50% основной ставки.

Фотограф без дополнительной оплаты должен вместе с негативом представить фотоотпечаток («контрольку»). За особо сложные и высокохудожественные съемки, а также срочное выполнение работ ставки могут быть увеличены до 100%.

Суммарный гонорар за каждую фотографию складывается из основной ставки, кроме надбавки за формат и не более двух относящихся к данной фотографии надбавок, при этом каждая надбавка исчисляется из основной ставки.

В разделе «Р» «Ставок» предусмотрена оплата за репродуцирование авторских фотографий, не созданных для данного издания. Конкретной ставки за такой вид использования фотографий в данном разделе «Ставок» нет. Очевидно, необходимо дополнение, устанавливающее размер ставок.

В части II разделом III «Техническая фотография» установлены расценки на исполнительские (не творческие — авторские) фотоработы. Это репродукционная съемка живописи и графики (цветные и тоновые отпечатки), печатных изданий с изготовлением слайдов для печати при выездной съемке и в лабораторных условиях.

За съемочные дубли оплачивается 25% расценки за слайд. Дубли слайдов оплачиваются от 2 до 10 руб. за слайд. Каждый негатив должен сопровождаться двумя контрольными отпечатками. Это репродукционная съемка с выдачей оригиналов на руки, это фотопечать цветная и тоновая.

Раздел IV предусматривает расценки за ретушь и раскраску фото. За особо сложные работы по технической фотографии по соглашению сторон расценки могут быть увеличены до 50%.

Приложением № 2 к приказом Госкомпечати СССР от 16.06.89 № 195 утверждено «Положение об оплате труда нештатных художников и фотографов, выполняющих художественно-графические работы для воспроизведения в печати». Это «Положение» устанавливает, что оплата работ фотографов для печати производится по «Ставкам» и «Расценкам», утвержденным приказом Госкомпечати СССР № 195.

«Ставки» и «Расценки» обязательны для всех издательств и издательских организаций вне зависимости от ведомственной подчиненности.

Право выбора взаимоотношений путем оформления издательского договора или трудового соглашения при выполнении творческих работ принадлежит автору-фотографу. Все исполнительские фоторaботы выполняются только по трудовому договору (трудовому соглашению, наряду-заказу).

Авторский гонорар выплачивается фотографу за каждое издание творческих работ. Любое издание должно выпускаться в свет полностью или частями. Для самостоятельных изданий, за исключением альбомов, срок — 2 года. Книги и альбомы выпускаются в сроки, установленные для их издания, в зависимости от объема. Эти сроки исчисляются со дня заключения договора на готовое произведение либо со дня его одобрения при заказе.

За переиздание творческих фоторабот с текстом или без текста, в том числе с текстом на иностранных языках, в том виде, в котором они были заказаны и воспроизведены, выплачивается автору в соответствии с условиями договора на переиздание 70% ставки гонорара за первое издание соответствующих произведений.

Фотографии, публикуемые в периодических изданиях, не учитываются как очередное переиздание.

Переизданием считается каждое новое издание произведений фотографического искусства, выпущенное в свет за пределами сроков для издания. Если творческая работа выполнена на надлежащем уровне, но не была издана в установленные сроки не по вине фотографа, она оплачивается полностью, в обусловленной договором сумме. Оригинал (негатив, слайд) является собственностью фотографа и передается издательству лишь для воспроизведения, если иное не предусмотрено издательским договором.

Издательство несет материальную ответственность за сохранность всех принятых от фотографа оригиналов в пределах срока договора (3 года). В случае утери оригиналов до полиграфической пробы издательство выплачивает автору 100% гонорара сверх гонорара, указанного в договоре; после полиграфической пробы — 75%; за порчу оригинала — до 50%.

Стоимость фотоматериалов, а также использования аппаратуры, выданной фотографу, работающему по издательскому договору, не входит в размер гонорара. Порядок оплаты за амортизацию аппаратуры, принадлежащей автору, и материалов установлен приказом Госкомпечати СССР от 07.05.87 № 222.

При создании постановочных фотографий гонорар между художником и фотографом распределяется по их соглашению.

Оплата работы, выполненной по трудовому соглашению (наряду-заказу), производится полностью после одобрения работы. Издательства (издательские организации) имеют право выпускать эти работы в любые сроки, в любых количествах. При переиздании таких работ дополнительная оплата не производится. При выполнении работы по трудовым взаимоотношениям оригинал переходит в собственность издательства.

При выездных съемках в другую местность (по отношению к месту проживания фотографа) по авторским или трудовым взаимоотношениям издательство оплачивает командировочные расходы фотографа в порядке, предусмотренном для оплаты служебных командировок.

Указанные «Ставки» и «Расценки» применяются только в случаях выполнения работы для воспроизведения в печати. Экспозиционные, бытовые, научные фотографии, не предназначенные для печати, должны оплачиваться по ведомственным расценкам.

Д. ИНДЕНБАУМ,
юрисконсульт

Почувствовать красоту

Все началось с детства: я мечтал стать путешественником или художником. Школьником много и подолгу рисовал акварелью, а «путешествовал» с телевизионным Клубом кинопутешествий. Судьба моя сложилась обычно: математическая школа — университет — работа инженером. Уже будучи взрослым и работая на Красногорском заводе, я увидел слайды — рассказ о Севере. Они так потрясли меня, что с той минуты я заболел ими. На следующий день купил фотоаппарат.
Для меня фотография началась сразу со слайдов, хотя потом занимался и черно-белой съемкой.
Осенью 1981 года я приобрел альбом В. Е. Гиппенрейтера «Пейзажи Подмосковья» и убедился, что такое подлинный мастер, художник. Тогда же познакомился с великолепным пейзажистом В. Бесединым, с которым меня на долгие годы связал интерес к слайдам. Оба эти фотохудожника и стали моими учителями. В 1983 году мы с Бесединым начали искать единомышленников, постепенно образовалась группа «Странники»: регулярно собирались на слайд-показы и учились друг у друга мастерству.
Тогда же я начал путешествовать по-настоящему. Сначала как обычный турист, потом поездки стали усложняться, пока не превратились в фотоэкспедиции коллег-фотографов. За семь лет удалось съездить более 20 раз: Алтай, Тянь-Шань, Якутия, Саяны, Фанские горы, Средняя Азия, Подкаменная Тунгуска, Крым, Кавказ и т. д.
В дальних походах зачастую подстерегали неожиданности. В прошлом году в Якутии после суточного мелкого дождичка небольшая речка превратилась в Волгу, а у нас уже кончались продукты и не было шансов выбраться, пока не спадет вода. К счастью, нашу группу заметил вертолет, занимавшийся спасательными работами.
Но не эти трудности являются основными, и даже не отсутствие аппаратуры, пленки и т. д.; основная трудность заключается в преодолении своего «я».
Чем больше я занимался фотографией, тем труднее становилось сделать снимок. Если сначала снимал просто красивый пейзаж, то потом стал искать редкое, трепетное, особое состояние природы.
В 1986 году стал свободным фотографом. Этот переход с инженерной, очень интересной работы, потеря коллектива явились для меня тяжелым испытанием. Как ни странно, но стал хуже снимать. Более того, перестали удовлетворять мои прежние эстетические критерии. Началась депрессия, упадок моральных сил. Мне не нравилось то, что я делаю, все казалось серым и блеклым. Воочию встали вопросы: зачем снимаю, кому это нужно, что такое красота?
Кажется, только теперь я начинаю чувствовать красоту, гармонию и знаю, что встречи с подлинно прекрасным трепетны и необычайно редки.
Если бы меня сейчас спросили, зачем снимаю, я бы ответил, что хочу оставить людям книги, которые бы показали, как бесконечно удивителен этот мир. И хотя книга не является единственной формой жизни слайда (это могут быть и слайд-показы, слайд-фильмы, публикации в журналах, авторские отпечатки и т. п.), для меня сейчас она кажется основной формой работы. Годы поисков начинают давать всходы — образовался хоть и небольшой, но интересный коллектив, начавший работать на эту идею. Он не является замкнутой системой, мы можем принять всех, кто чувствует внутреннюю готовность к такому занятию.
Группа за несколько лет работы накопила богатый материал и могла бы начать сотрудничать как с советскими, так и с зарубежными издательствами. Интерес к слайдам, поднявшийся за последние годы, позволяет надеяться на это.

В. РЯБКОВ

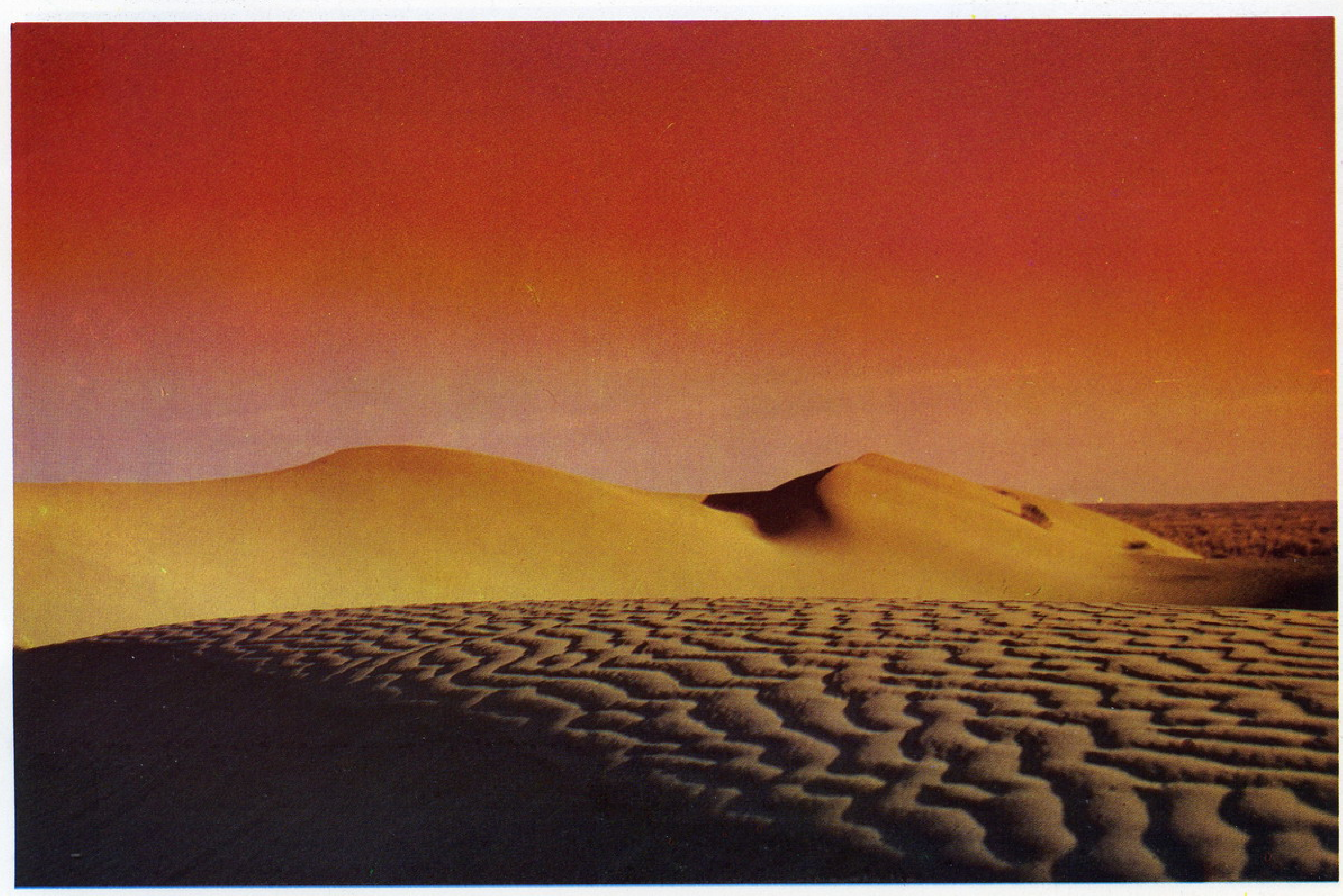


ФОТО **ВЛАДИМИРА РЯБКОВА**

Фотолетопись скорби



Вспомним трагические дни декабря минувшего года, последующие месяцы 1989-го... Внимание всей страны, да что страны — всего мира! было приковано к древней, многострадальной земле Армении. На месте руин разворачивались восстановительные работы, строители приступали к ликвидации завалов, подтягивали технику... И в это же самое время в Москве, на проспекте Мира, работал человек. Его квартира была буквально завалена фотографиями — скорбными свидетельствами армянского землетрясения. Предлагаем вам интервью с автором макета книги «SOS Армения» * Сергеем Ветровым.

— Как, с чего начиналась эта книга!

— С фотовыставки «Армения. Трагедия века» на Гоголевском бульваре в Москве, которая открылась спустя всего три недели после катастрофы. Открытие выставки совпало с открытием первого советско-финского совместного издательства «Глобал медиа паблишерз». Его цель — издание книг советских авторов за рубежом. Имелась в виду, конечно, художественная литература. Но когда президент фирмы Анатолий Голубев побывал на выставке, он решил, что первой должна быть книга, вернее, фотоальбом о землетрясении.

— Книга была сделана в рекордные (по крайней мере для нашей страны) сроки. Расскажите подробней о ней: объем, содержание, авторы!

— В альбоме 300 страниц, около 600 фотографий, отобранных из числа, как минимум, в десять раз большего. 70 процентов помещенных снимков — цветные. Предисловие написал М. С. Горбачев. Послесловие — католикос всех армян Вазген I. Финская сторона взяла на себя всю полиграфическую работу и сделала ее очень оперативно. Для них это, может, и нормально, но для нас — редакционная подготовка в 2—3 недели — явление небывалое. Книга уникальна и по своему видеоряду. В истории послевоенной фотожурналистики не было издания с таким трагическим звучанием — в ней нет ни одного не то что постановочного кадра, в ней нет ни одного кадра, который бы работал на какую-то умозрительную концепцию. Книга делалась так, чтобы каждый, кто был в те дни в зоне беды, мог подтвердить: да, это было именно так, это — правда.

— Каков тираж альбома, как и где он будет распространяться!

— Я напомню: издательство советско-финское. Коммерческие вопросы ведет финская сторона. У них несколько отличные от наших законы — тиражи диктуются рынком: сколько заказов на книгу будет получено, столько экземпляров и будет напечатано.

— Речь идет о предварительной рекламной кампании!

— Естественно. Книге предшествовал специальный рекламный буклет, который был разослан по всему миру. (Надо сказать, что текстовая часть сделана на 4-х языках — английском, французском, немецком и испанском).

— Можно ли говорить о том, что ваша книга попадет в Советский Союз!

— Издательство «Глобал медиа паблишерз» работает только на твердо конвертируемую валюту, так заложено в его уставе. Следовательно, книгу смогут купить все, располагающие такой валютой.

— Расскажите, пожалуйста, об авторах книги.

— Я перечислю их в том порядке, в каком их снимки расположены в издании: Игорь Гаврилов, Александр Гущин, Анатолий Хрупов, Евгений Стецко, Роман Падерни, Александр Гращенков, Владимир Семин, Вадим Некрасов, Марк Штейнбок и некоторые другие.

— Среди «некоторых других» есть и ваши фотографии!

— Их немного, они выполняют скорее связующую роль.

— В чем вы видите особенность работы репортеров над этой темой!

— Конечно, все они были потрясены случившимся. За день до бедствия кто-то снимал конкурс красоты, кто-то — детский садик — темы сугубо мирные, и вдруг — кровь, развалины, трупы, гробы... И среди всего этого надо было делать свое дело, сохраняя хладнокровие хирурга во время сложнейшей операции. Такой подход требует сосредоточенности и того, что Картье-Брессон называл «дисциплиной духа».

— По каким принципам строилась книга!

— Мы стремились к тому, чтобы вся она смотрелась «на одном дыхании». В ней нет ярко выраженного деления на главы, разделы. Это, конечно, не значит, что видеоряд аморфен. Он организован в жесткую систему монтажных фраз. Одни из них скрыты от зрителя, рассчитаны на подсознательное восприятие, другие — открыты, выполняют роль «шоковых ударов».

— Вы можете привести примеры!

— Да, конечно. Это начало книги: разворот — общий план разрушенного Ленинакана с остановившимися уличными часами. Следующий разворот — комнатные часы между бетонных панелей. На них — то же время. И третий разворот — крупный план: часы на руке погибшего, и опять то же самое проклятое время, которое остановилось для многих навсегда. Так же строился переход от темы «развалины» к теме «погибшие»: после общих планов разрушенных домов вдруг появляется разворотный кадр: силуэт дерева. Следующий разворот — кинематографический «отъезд» от дерева на общий план, третий разворот — тела погибших. Может показаться, что я слишком спокойно, «технологично» говорю о таких трагических вещах, но, поверьте, каждая такая монтажная фраза — это бессонные ночи, крайнее нервное напряжение, какая-то внутренняя опустошенность... Прошло уже полгода, а я до сих пор не могу избавиться от всего этого кошмара. И замечу, что все фотографы, которые там побывали, стали какими-то иными. У них другие глаза, они реже смеются...

— В книге собраны снимки очень разных фотомастеров, у каждого — свой стиль. Как удалось избежать стилистической разноголосицы!

— Общая беда сплачивает людей. Вот и фоторепортеры, не сговариваясь, избрали один подход к теме, который я определил бы так: абсолютная уважительность и абсолютная честность. Я знаю их всех очень давно, но после этих съемок открывал заново. Гаврилов, репортажи которого страдали раньше некоторой прямолинейностью, проявил себя как глубокий, философичный мастер. Некрасов сделал снимки, потрясающие трагедийным накалом. Семин, виртуоз черно-белой фотографии, профессионально сработал в цвете. Настоящим открытием стала для меня съемка молодого фоторепортера Романа Падерни. Думаю, его творчество — это новый виток в развитии советского фоторепортажа. Словом, все репортеры работали на максимуме своих возможностей — физических и творческих. Они понимали: их свидетельства — памятник погибшим и призыв к состраданию уцелевшим в одной из самых страшных катастроф века,

Интервью вел
С. РОМЕЙКОВ

* «SOS Armenia», Global media publishers, 1989.

«Рандеву»



С. ФЕДОРЕНКО
(МОСКОВСКАЯ ОБЛ.)
РАНДЕВУ

Строго говоря, некоторые снимки не совсем соответствуют теме конкурса, поскольку рандеву — это заранее запланированная встреча. Вряд ли в планы мышки входило свидание с ее вечным врагом. «Почтовый роман» тоже случаен. И премированный на этом конкурсе снимок С. Федоренко зафиксировал непредвиденную ситуацию. И тем не менее, рандеву можно понимать и как свидание фотографа со своими героями.
Здесь вполне вероятны «заранее запланированные встречи» — не что иное, как «в нужный момент оказаться в нужной точке» — старое-престарое правило удачи в съемке.





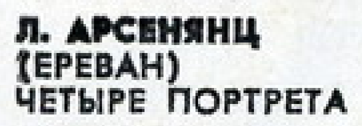











Л. АРСЕНЯНЦ
(ЕРЕВАН)
ЧЕТЫРЕ ПОРТРЕТА

А. ЛУКАШЕВИЧ
(МОСКВА)
МОСКВИЧКА

П. ЕЧИН
(БЕЛГОРОД)
ОТЕЦ ЛЕОНИД И ПРИХОЖАНКА

А. ЦЫПЛАКОВ
(СТЕРЛИТАМАК)
ВСТРЕЧА

А. СИНЕЛЬЩИКОВ
(АРЗАМАС)
ЛЕТО

Б. ШПАКОВ
(КРАСНОДАР)
СВИДАНИЕ

Д. РУДЕНКО
(МОСКВА)
ПОЧТОВЫЙ РОМАН

Отвечаем читателям

В нашей редакционной почте нередки письма фотокорреспондентов и фотолюбителей о том, что при публикации в газете или журнале снимки подчас подвергаются существенной редакционной «правке» — изменяется кадрировка, изображение подвергается ретуши, вносящей изменение в само содержание фотографий. «Каковы в такой ситуации права автора?» — спрашивают читатели.

Консультацию на тему «Право на неприкосновенность произведения фотографического искусства» сегодня дает начальник отдела изоискусства ВААП Д. Инденбаум.

Нормами законодательства об авторском праве (ст. 479, 480, 481 Гражданского Кодекса РСФСР и соответствующих статей ГК других союзных республик) установлено право авторов на неприкосновенность произведений, в том числе фотографических. Ст. 479 ГК РСФСР среди основных прав автора на распространение и воспроизведение созданного им произведения — права на авторское имя (псевдоним, аноним) и права на гонорар за использование произведения — провозглашает также право на его неприкосновенность.

Ст. 480 ГК РСФСР регулирует охрану неприкосновенности произведения и имени автора при его жизни. При использовании произведения воспрещается без согласия автора вносить какие бы то ни было изменения как в его содержание, так и в название и в обозначение имени автора. Воспрещается также при издании без согласия автора снабжать произведение комментариями и какими бы то ни было пояснениями.

В ряде кодексов союзных республик (ст. 476 ГК Украины; ст. 477 ГК Белоруссии; ст. 524 ГК Узбекистана, ст. 482 ГК Казахстана, ст. 503 Грузии) указано, что «имущественные и личные права автора произведения, выступающего под псевдонимом или анонимно, пока автор не доведет до всеобщего сведения о своем действительном имени, охраняются организацией, на которую возложена защита прав автора».

Право автора фотографии на неприкосновенность произведения относится и к кадрировке фотографии при издании и экспонировании. Кадрировка нарушает композицию фотографии и может быть произведена только с согласия автора.

К нарушению права на неприкосновенность произведения относится также ретушь, убирающая существенную часть фотографии, например отдельных персонажей. На такую ретушь также необходимо согласие автора фотографии.

Ст. 481 ГК РСФСР регулирует охрану неприкосновенности фотографии после смерти автора. Автор вправе определить лицо, на которое возлагается охрана неприкосновенности его произведений после его смерти. Это лицо пожизненно охраняет неприкосновенность произведений автора. Если такое лицо не назначено, охрана неприкосновенности после смерти автора осуществляется его наследниками, а также организациями, на которые возложена охрана авторских прав. Эти организации осуществляют охрану неприкосновенности произведений также, если наследников нет или их авторское право прекратилось. Срок действия авторского права согласно ст. 496 ГК РСФСР установлен в течение всей жизни автора и 25 лет после его смерти, считая с 1 января года после смерти автора.

Авторское право переходит по наследству. Не переходит по наследству право автора на авторское имя и право на неприкосновенность произведения. Организациями, на которые возлагается охрана неприкосновенности произведения, являются ВААП (Всесоюзное агентство по авторским правам), издательства, в которых сотрудничал автор, Союз журналистов СССР и другие творческие союзы и общества, членом которых состоял автор.

Нарушение неприкосновенности произведения относится к личным неимущественным правам автора. При нарушении неприкосновенности фотографии автор, а после его смерти наследники и другие лица и организации, поименованные в ст. 481 ГК РСФСР, вправе требовать восстановления нарушенного права (внесения исправлений, публикации в печати или иным способом о допущенных нарушениях) либо запрещения выпуска произведения в свет, либо прекращения его распространения. В случае нарушения неприкосновенности фотографии автор может обратиться в издательство или издательскую организацию, опубликовавшую произведение, в вышестоящую организацию, в ВААП (его отделения находятся в Москве (центральные области), столицах союзных республик, Ленинграде (Северо-западное), Ростове-на-Дону (Юго-западное), Куйбышеве (Приволжское), Новосибирске (Сибирское), Хабаровске (Дальневосточное), а также в суд по месту нахождения ответчика.

В связи с подготовкой закона о печати необходимо, чтобы в нем были предусмотрены права авторов: авторов текстов и авторов иллюстраций, фотографов и художников и, в частности, право на неприкосновенность произведений, публикуемых в печати.



К вашим услугам — фото ТАСС

Фотохроника ТАСС предлагает абонементную подписку на фотоинформацию всех видов центральным, отраслевым и местным газетам и журналам, абонементы клише, ежемесячные тематические и хроникальные подборки цветных и черно-белых фотографий, фотовитрины для предприятий, хозяйств, культурно-просветительных, спортивных и общественных организаций.

Изготавливает художественно-документальные фотовыставки.

Осуществляет тиражную печать со своих негативов и негативов заказчика, тиражирование слайдов, цветных и черно-белых негативов, проявку цветной и черно-белой пленки.

Принимает предложения от отечественных и зарубежных организаций о деловом сотрудничестве.

Адрес: 121059, Москва, Брянская ул. 7. Справки по телефонам: 243-43-44; 240-40-51; 243-55-75.

Новые возможности

В седьмом номере этого года мы познакомили читателей журнала с цветными пейзажами Владимира Кучерова. В публикуемых сегодня натюрмортах неожиданно раскрылись новые возможности этого художника, его интересный взгляд на съемку предметов в пространстве.

Радует, что фотограф из Улан-Удэ, по-видимому, не избалованный условиями и средствами фотосъемки, далекий от столичных салонов, создал серию вполне современных, достаточно утонченных по вкусу натюрмортов.

С моей точки зрения, все три публикуемые работы Владимира Кучерова безупречны в своем композиционном построении. Они как бы сами располагают себя на страницах журнала, требуя для каждого снимка своей полосы, без нарушений пропорций фона и кадра, с сохранением всех деталей и оттенков изображенного.

Цельность каждого натюрморта очевидна в минимуме используемых в постановке предметов, в их композиционном расположении в кадре. Эффектное использование фактуры и пропорции внешнего оформления работ придают им оттенок рекламности и дизайна. Световое пространство и мягкость объемов как бы оживляют предметы.

Наиболее удачный, на мой взгляд, сюжет с яблоком. Эта работа неожиданна в своем решении и особо подчеркивает хороший вку[с] фотохудожника.

Хотелось бы пожелать Владимиру Кучерову попробовать себя в предметной рекламе. Думаю, это был бы тот высокий уровень черно-белой художественной рекламы, которой так не достает в сегодняшней фотографии.

И. МАРКАРОВА

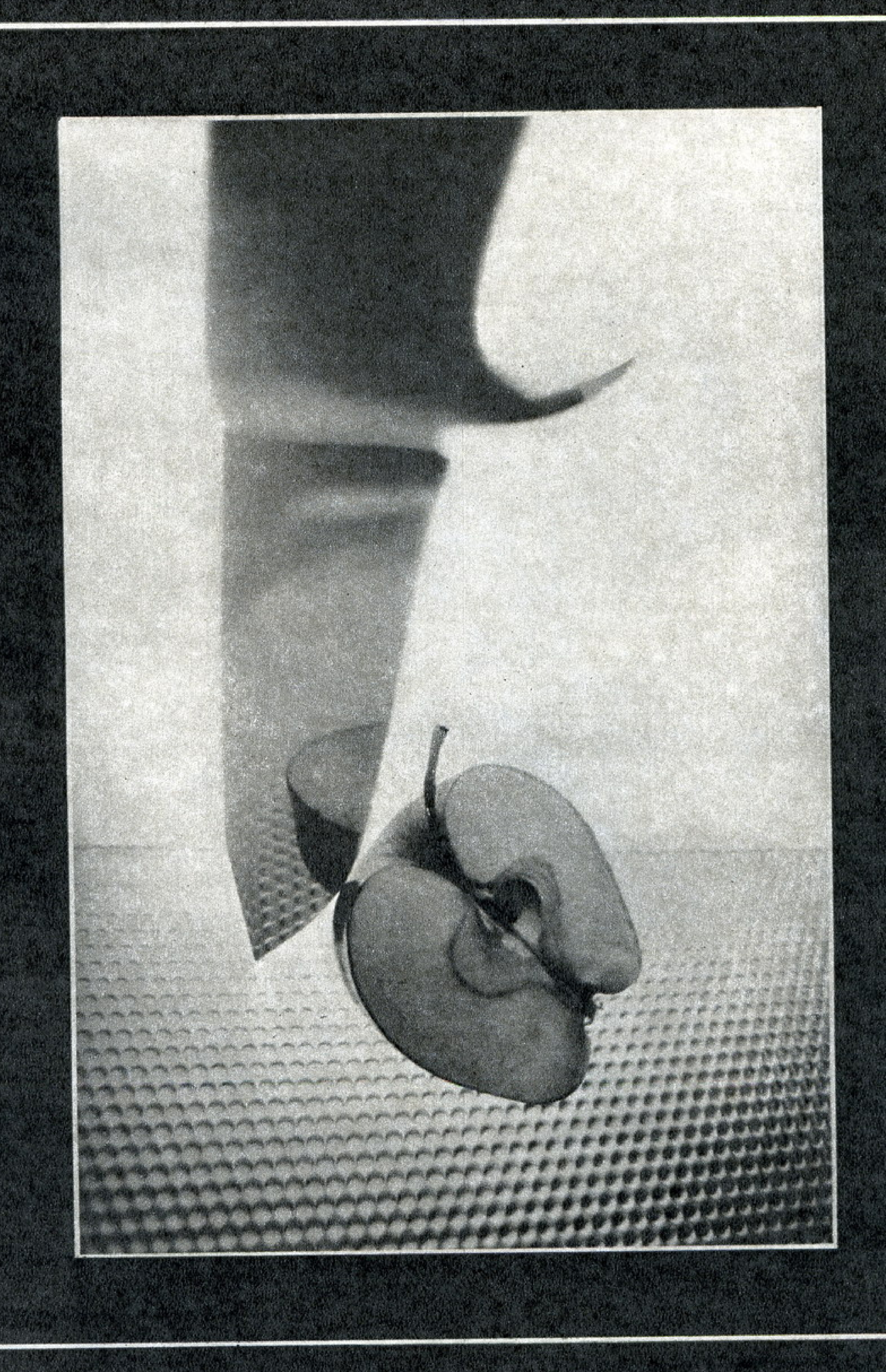
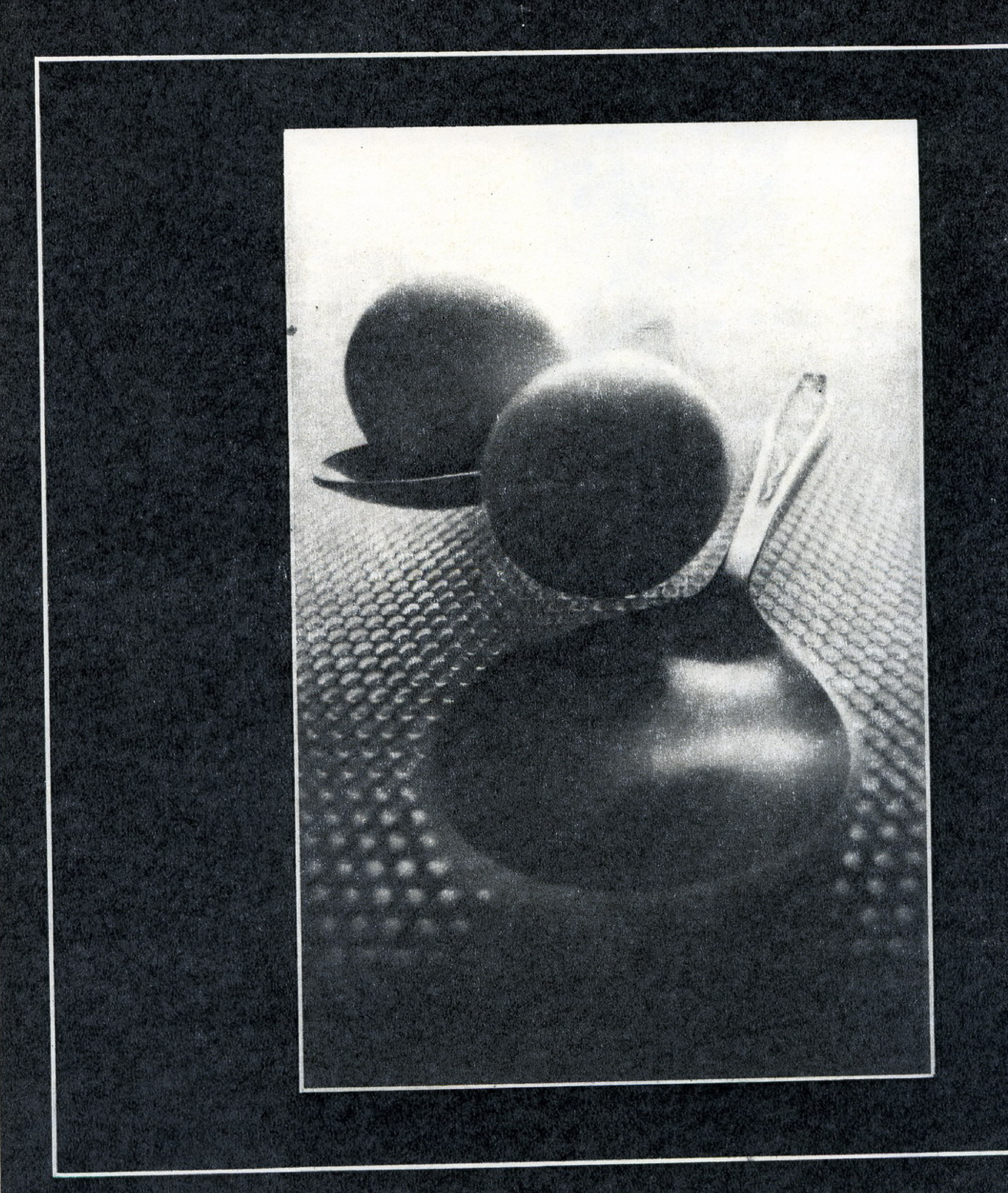


ФОТО **ВЛАДИМИРА КУЧЕРОВА**



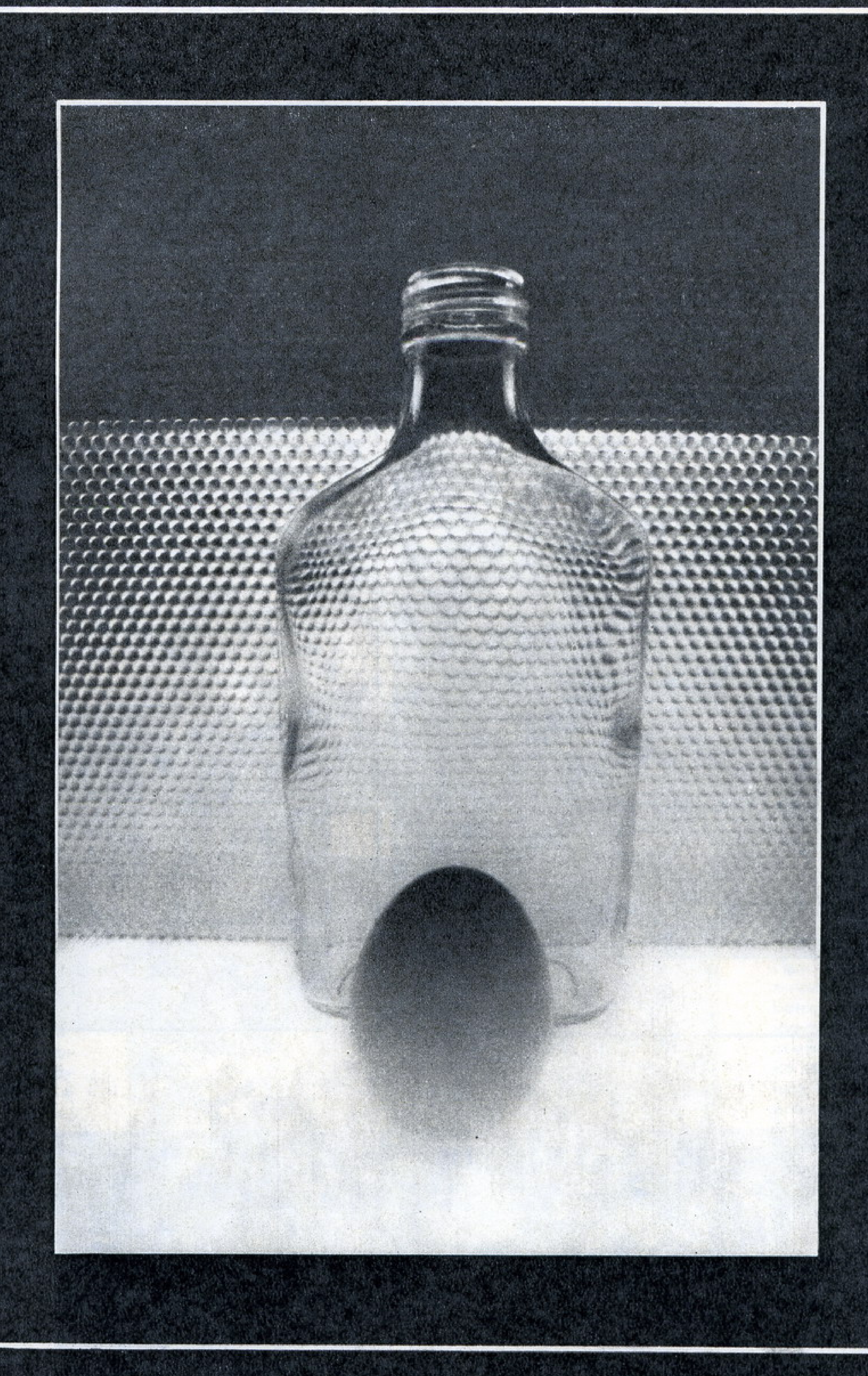


ФОТО **ВЛАДИМИРА КУЧЕРОВА**

ФОТОЮНИОР



ФОТОКОНКУРС «НАШ ДОМ»



АЛЕКСЕЙ ТАРЧУТКИН, 13 ЛЕТ
(КАРАГАНДА)
МОЯ БАБУШКА

ВЫДУМЫВАЙ, ПРОБУЙ

Начало эксперимента

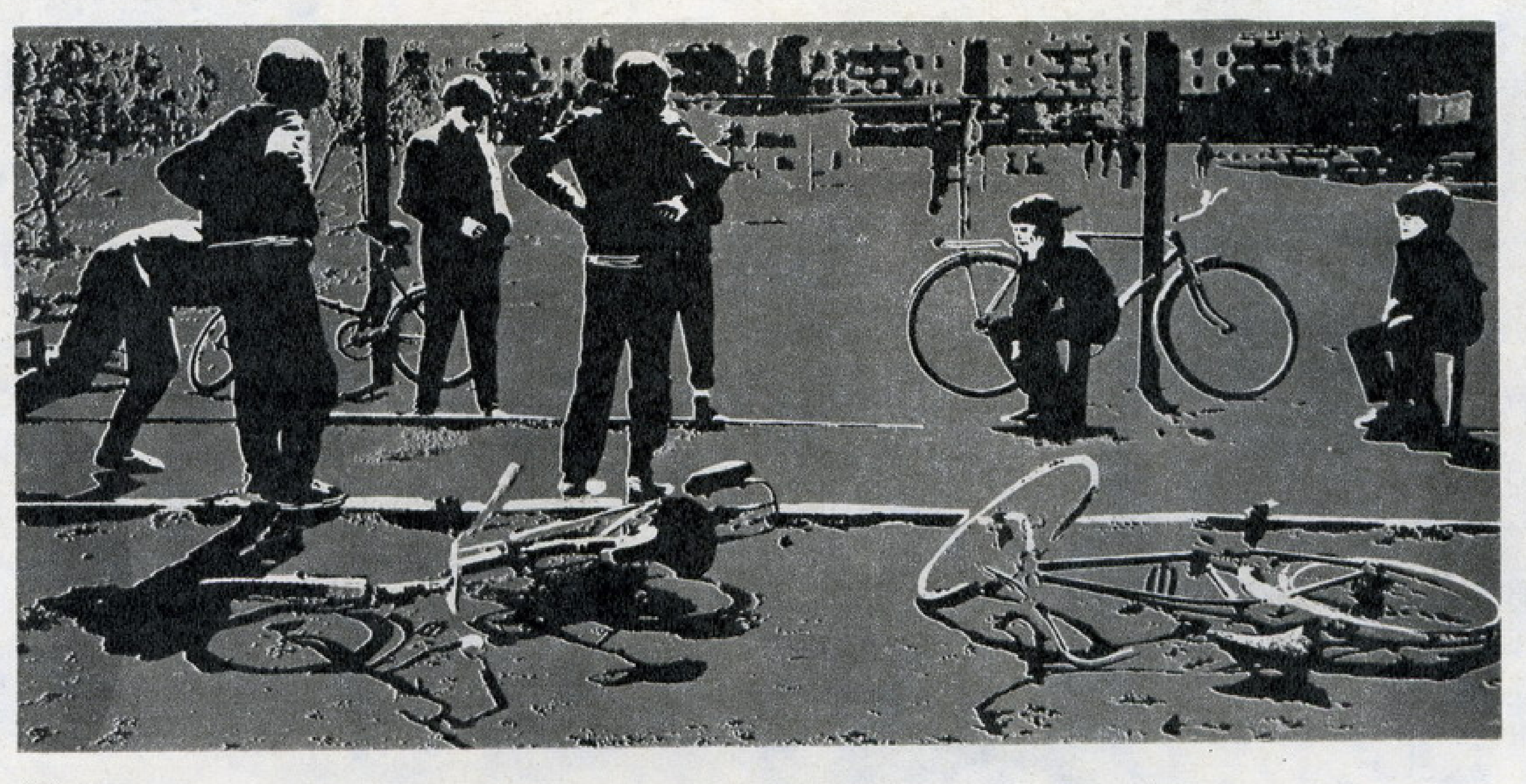
Перед нами два снимка, а точнее, два варианта одного и того же кадра, снятого карагандинцем Сашей Бандюком. Саше интересно было поэкспериментировать, и он использовал сложную лабораторную печать. Стоила ли игра свеч, выиграл ли при этом снимок в качестве? По-моему, нет. Объясню, почему. Все графические преобразования снимков, где есть изображения лиц, требуют особого внимания. В результате лабораторных манипуляций часто из кадра уходит полезная информация, из конкретного он становится абстрактным. Лицо человека после технических вмешательств может исказиться, оттолкнуть зрителя. Для техники, которую избрал Саша, подошли бы другие сюжеты: портрет крупным планом, пейзаж с мелкоструктурными деталями, архитектурная съемка, сюжеты, снятые при естественном освещении, и те, где потеря информации в мелких деталях несущественна.

Другая Сашина ошибка — в недостаточном маскировании кадра, что не дало возможности получить пя и более тонов серой шкалы (у Саши только три — белый, серый равноплотный и черный), и сделало снимок плоским: все персонажи на фотографии «прилипли» к заднему плану. Дальнейшее маскирование позволило бы автору отделить светотональную группу снимаемых друг от друга и от дальнего плана. Последнее, что следовало бы сделать,— доработать мелкоструктурное изображение земли, домов и пр., что-то удалить, что-то оставить.

Ни в коем случае не хоч лишать автора снимка «Мальчишки» права на экс перимент. Он владеет техникой маскирования, контратипирования, ему интересно преобразование ка ра, лабораторная работа. Хочу только дать совет: техническое внедрение в сюжет должно быть оправ данным и не ухудшать его

С. КОСТРОМИН





От редакции

Тем, кто хочет познакомиться подробнее со сло ными способами печати, советуем обратиться к ци лам статей С. Костромина «Позитивный процесс: це ли и средства» («Советско фото» за 1983—1985 гг. Маскированию посвящен публикации в № 3 и 6 з 1984 г.) и «Фотомонтаж» («Советское фото» за 1985—1987 гг., о контрати пировании читайте в стать ях о способе переноса изображений в № 6 и 7 за 1987 г.).

АЛЕКСАНДР БАНДЮК, 13 ЛЕТ
(КАРАГАНДА)
МАЛЬЧИШКИ (1-Й ВАРИАНТ)
МАЛЬЧИШКИ (2-Й ВАРИАНТ)

Замысел и воплощение

ШКОЛА ГАЛИНЫ ЛУКЬЯНОВОЙ

10. Фотопечать — техника и творчество

Конечно, при первой печати трудно бывает сразу сообразить, где нужно запечатать, а где — ослабить. Обычно вначале делают контрольный отпечаток, добиваясь полного соответствия негативу. И уж затем, проанализировав изображение, создают «схему» маскирования и кадрирования. Проанализировать — дело не простое. Разберем ход такого анализа на примере снимка «В ожидании весны».

Уголок заснеженного сада, но солнце уже припекает, обнажив местами землю. Тепло солнечных лучей особенно ощущается при взгляде на полосатую от теней забора лавочку с опрокинутым ведром. Оно как бы отдыхает в ожидании уже близких весенних хлопот. Хороший натюрморт!

Но не слишком ли много фона? Верх кадра явно перегружен деталями, выглядит тяжелым. А нужно ли так много проталин? Если убрать нижнюю — снимок от этого ничего не потеряет. Так же безболезненно можно откадрировать его и по бокам. Ничего лишнего! — вот основное правило кадрирования.

Собственно, такой анализ должен происходить во время съемки, качество снимка от этого улучшилось бы — ведь увеличение при печати влечет за собой повышение зернистости. Но раз уж в этом отношении «сражение проиграно», то есть возможность выиграть его под увеличителем.

Смотрим дальше. Снег был слегка затенен, на его фоне солнечные блики ярко светились, это и вызвало желание сделать кадр. А на отпечатке? Как блики, так и снег одинаково белые. Кроме того, черные пятна проталин, забора — они же так и бросаются в глаза, то есть второстепенные детали оказываются активнее главного. Взять бумагу помягче? Тогда полосатый рисунок лавочки потеряет свою яркость... Значит, надо перераспределить тона. Забор при печати можно осветлить. Он не будет так привлекать внимание, а кроме того, снимок приобретет объемность — ведь чем светлее предмет, тем он кажется отдаленнее. (Кстати — вот один из способов передачи пространства!). Черные пятна проталин также можно ослабить маскированием. Но — белые блики на белом снегу — они же все равно не светятся! Впрочем, как это было в действительности? Они светились, потому что были гораздо ярче снега. Значит, этого и надо добиваться: дать дополнительную выдержку на снег — вначале пропечатать полосу между забором и лавочкой, а потом — внизу, прикрывая все остальное.





Мы так подробно остановились на анализе печати этого, в общем-то, простого снимка, чтобы показать: в фотографии мелочей не бывает! В съемке какая-нибудь «мелочь» может привести к полному провалу, в печати — к искажению, а то и к уничтожению прекрасного замысла. Но здесь мы имеем то преимущество перед съемкой, что есть время для обдумывания, то есть возможность снова и снова повторять работу над кадром, добиваясь его совершенства. И вот оно-то, это преимущество, часто не используется. Мне не раз приходилось слышать горделивое: «Я за вечер напечатал столько-то пленок!» И очень-очень редко: «Я над этим кадром уже целую неделю бьюсь, и все никак не получается...»

Печать — это и есть результат воплощения авторского замысла, и она требует немало терпения, трудолюбия, и самое главное — высокой критичности в оценке своей работы.

И в заключение — несколько практических советов.

Для контрастного негатива нужна мягкая бумага, разбавленный проявитель, матовое стекло и сильная лампа в увеличителе.

Для мягкого негатива — контрастная бумага, концентрированный проявитель, отсутствие матового стекла и слабая лампа в увеличителе.

Бумаги с просроченным сроком хранения обладают особой мягкостью тонов, но в проявитель надо добавлять раствор бензотриазола (от 0,1 до 10 г на литр). При этом время проявления увеличивается.

Бензотриазол сильно снижает чувствительность бумаги — этим свойством можно воспользоваться при печати с очень прозрачных негативов — для увеличения времени экспонирования.

Не пренебрегайте ретушью отпечатков: даже малейшие точки или царапины придают снимку неряшливый вид. Если нет специальной туши, можно использовать и чертежную, разведенную водой, раствор графита карандашей «Живопись», «Искусство» (2М—4М), акварель.

И последнее. Выставочная, а проще — просто хорошая печать редко удается с первого раза. Не опускайте руки и не давайте себе поблажки. Успех приходит лишь к самым недовольным!

Г. ЛУКЬЯНОВА

СЕРГЕЙ ЗАИКИН, 14 ЛЕТ (КРАСНОГОРСК)
В ОЖИДАНИИ ВЕСНЫ (1-Й ВАРИАНТ)
В ОЖИДАНИИ ВЕСНЫ (2-Й ВАРИАНТ)

Память о сыне

Борис родился в 1964 году. Ребенком был вполне современным (вернее, родители старались не отстать от века): книги, плавание, музыка, английский язык, каратэ, стрельба, велосипед, шахматы, настольный теннис. Все давалось ему легко, был всесторонне одарен. Возникла даже проблема — чему посвятить свою жизнь: успех сопутствовал во всем, за что ни брался. Аттестат с отличием, красный диплом.

Снимать он начал очень рано. Лет в восемь купили «Смену», и отец стал его первым учителем. Через несколько лет Борис пошел в фотокружок Дома пионеров Фрунзенского района Москвы (руководитель кружка И. Н. Быстрицкий). Вскоре там состоялась персональная выставка его работ, потом участие в выставке-конкурсе в Московском Дворце пионеров на Ленинских горах. Его фотографии уже тогда не производили впечатления случайных. В них всегда был внутренний смысл, образная выразительность. Борис увлеченно учился в Московском институте радиоэлектроники и автоматики, но фотография в его жизни всегда занимала особое место, он не оставлял ее ни на один день.

У него остались большие серии — «Зоопарк», «Собаки», «Пейзажи», портреты, натюрморты, жанровые сценки. Он много ездил, всюду с аппаратом — Ленинград, Таллинн, Загорск, Ереван, Тбилиси, Одесса. Привозил из поездок тоже серии — например, «Старый Тбилиси», «Купола Загорска», «Улицы Одессы», «Дома и крепости Таллинна». Понемногу публиковался. В журнале «Советская музыка», еженедельнике «Семья», в ежегоднике «Панорама искусства», в японском журнале. Снимал Борис много, пленки не жалел, придирчиво выбирал нужный кадр, требователен был к себе беспредельно.

Он не искал каких-то сложных композиций, эффектных объектов. Это была углубленная работа, стремление показать людям красоту простых вещей, окружающих нас. Искал символику в сломанной ветке, одиноком цветке в поле, железнодорожных рельсах, в стене со старинным фонарем, в булыжной мостовой.

Снимать было его насущной потребностью, возможностью выразить себя, рассказать о мире, который его окружал и который он видел по-своему. Недаром такой признанный мастер как Дмитрий Николаевич Бальтерманц считал, что, в конце концов, фотография заберет его целиком. Может, так и случилось бы, фотографии его год от года становились все совершенней.

Несколько лет Борис был членом фотоклуба «Новатор», но выступить с отчетом не успел (институт забирал много сил и времени), все откладывал...

16 января 1988 года Бориса Фельдмана не стало...

Ю. ФЕЛЬДМАН



ИЗ СЕРИИ «БАШНИ И СТЕНЫ ТАЛЛИННА»









ФОТО БОРИСА ФЕЛЬДМАНА

Фотожурналистика глазами фоторедактора

ИНТЕРВЬЮ С ЭВОЙ КЕЛЕТИ
(ВЕНГЕРСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ «УЙ ТЮКЁР»)

Эва Келети, фоторедактор высокой квалификации, член жюри многих международных выставок, в интервью, опубликованном в венгерском журнале «Фото», поднимает целый ряд проблем современной фотожурналистики, иллюстрированной прессы. Многие из них, в этом не трудно убедиться нашим читателям, актуальны и для советской иллюстрированной периодики.

— Как бы вы определили визуальный характер журнала «Уй Тюкёр»?

— Это трудно определить, поскольку как только изменился журнал, тут же изменился и его внешний вид. В начальный период структура журнала была абсолютно позитивной, иллюстрации играли в ней очень большую роль. Со временем (за последние 5—6 лет) иллюстрация была оттеснена на задний план, поскольку изменилась и роль самого журнала. Перед этим изданием стоят публицистические, политические и культурные задачи, тексты часто вытесняют иллюстрации. Для того, чтобы я вообще могла вести речь о характере журнала, необходимо поговорить о том, существуют ли в Венгрии настоящие иллюстрированные журналы. Я считаю, что у нас таковых нет. С другой стороны, у нас существуют газеты и еженедельники, которые работают с иллюстрациями. Иллюстрированных журналов (так как их понимают на Западе) у нас не существует. Венгерская пресса и венгерская журналистика не придают большого значения фотографии. Они не признают фотографию, именно поэтому она выступает на второстепенных ролях. Причиной этого, очевидно, является то, что венгерская печать, воспитанная на немецких традициях, всегда сосредоточивала свое внимание на тексте, и для того, чтобы фотографы смогли пробить «бетонную стену» такого подхода, понадобятся еще многие годы, даже десятилетия. Этот прорыв идет с переменным успехом и зависит он, с одной стороны, от фотографов, от предлагаемых ими материалов, а с другой — от главного редактора. Это означает, что каждый журнал по-своему относится к иллюстрациям. Возвращаясь к журналу «Уй Тюкёр», могу сказать, что он находится в более благоприятных условиях, чем остальные, потому что мой главный редактор предоставляет мне полную свободу, то есть практически не вмешивается в вопросы иллюстрирования, иными словами, я делаю «все, что хочу». Но то, что я могу хотеть, имеет очень узкие рамки, поскольку всегда четко определено, какие страницы предоставлены в мое распоряжение. Собственно говоря, дело художественного (фото) редактора — это лишь цветные полосы и две обложки. К сожалению, в репортажах превалирует текст. В материалы объемом 16—17 или 20 страниц иллюстрации уже не вмещаются. В журнале «Кейпешхейт» ситуация иная, поскольку там под репортаж отдают 6—8 страниц, а у нас — 3.

— Какие чувства вы испытываете, когда останавливаетесь перед газетным киоском и рассматриваете весь ассортимент?

— Ассортимент очень богат. У нас выходит огромное количество журналов, но по-настоящему хороших почти нет. По-моему, будь их меньше, было бы гораздо лучше.

— В чем причина, что у нас нет по-настоящему хороших журналов?

— Это зависит от очень многого. Первая причина, как я уже говорила,— это сосредоточенность на тексте. Вторая — качество бумаги. Оно настолько плохое, что даже при самых добрых намерениях невозможно сделать хороший журнал. Работа типографии «Атенеум» не выдерживает критики. Закостенело и руководство прессой, хотя сейчас здесь, пожалуй, положение меняется. Приведу пример в «старой ситуации». Иллюстративный материал праздничных номеров, посвященных 7 ноября, 20 августа, 4 апреля и другим юбилеям, носит схематичный характер. При этом всегда изображают памятник Освобождения, Красную площадь в Москве или здание Парламента в Будапеште — в зависимости от праздника. Я всегда пыталась найти что-то новое, чтобы избежать этого схематического подхода. В других изданиях не обращают на это внимание, поэтому их внешний вид носит такой унифицированный характер.

— По-вашему, существует ли в настоящее время в Венгрии потребность в иллюстрированном журнале более высокого уровня?

— Нам очень нужен настоящий иллюстрированный журнал. Мы живем в конце XX века, люди постоянно сидят перед телевизором, они привыкли рассматривать картинки и они разбираются в этом. Я не хочу сейчас ссылаться на статистические данные, согласно которым 78% людей, берущих в руки газету, сначала смотрят фотографии. Если картинка хорошая, тогда они прочтут и подпись к ней. Если она интересна, тогда они прочтут и статью. Но журналисты не верят этим фактам. А ведь день ото дня, час от часу ситуация будет меняться именно в этом направлении, потому что люди, благодаря телевидению, начинают разбираться в иллюстрациях. И только журналисты не знают, что такое иллюстрация, потому что они боятся, что картинка вытеснит текст. Они не верят, что в одной фотографии можно рассказать то же самое, что они напишут на 1,5—2 страницах. Да и оплата строится так, что гонорар зависит от количества страниц. Вполне логично, что каждый хочет написать побольше страниц.

— Не потому ли это происходит, что написанный текст легче поддается цензуре! Контролирующему органу легче оценить его!

— Вы абсолютно правы. Но ведь у нас нет цензуры. Фотография (я говорю это в переносном смысле) более опасна, чем текст, потому что в ней нельзя солгать, то есть ее нельзя подделать. Если мы правильно обращаемся с фотографией, она может быть очень разоблачительной. Поверьте мне: главная беда в том, что у нас не понимают иллюстраций. Это означает, что у нас готовят журналистов (а впоследствии они становятся руководителями), не обладающих никакой иллюстративной культурой. Проблема заключается не в том, что в Школе журналистов слушателей не обучают фотографированию — я этого и не требую от них — но вот теорию фотожанров или семиотик им надо было бы изучать, а они этого не делают. Как же может разбираться в иллюстрациях сегодняшний выпускник Школы журналистов, который лет через десять, может быть, станет главным редактором?

— Это трагедия.

— Именно. Неужели сейчас я вам должна рассказывать о том, что в каком-нибудь западном иллюстрированном журнале — да возьмем даже и не западный, а редакцию «Огонька» или берлинского «ИБИ». Какое большое значение придают там иллюстрации! Ведь там самостоятельные большие группы решают, какой должна быть обложка, какой — главная иллюстрация, что такое репортаж и каким он должен быть. В «Штерне», например, работает отдел фотографий для обложек, который подает лишь идеи, затем их (эти идеи) обрабатывают в другом отделе и заготавливают 10 обложек. Из этих десяти уже выбирают ту единственную, которая наиболее характерна для данной недели. Фотограф лишь воплощает те многочисленные идеи, которые были предложены. Вот почему у нас нет настоящего иллюстрированного журнала, по крайней мере в высоком смысле этого слова.

— Уже много лет я хожу на выставки «Пресс-фото» и для себя обычно все фотографии подразделяю на две группы. Первая — это снимки, интересные по своей тематике. В фотографиях другого типа тоже может быть что-то интересное. Однако значимость им придает, прежде всего, форма.

— Фотографии, относящиеся ко второй группе, мы видим очень редко в иллюстрированных журналах. Для них не хватает места.

— По роду своей работы и положению вы общаетесь со многими фотографами, работающими в газетах. Как себя чувствуют фотографы-газетчики!

— Плохо себя чувствуют, но это сложная проблема. Они сами виноваты в своем плохом самочувствии. Я, например, с одной стороны, фотограф, с другой — художественный редактор. И постоянно всем твержу: как только будет фотография, приносите. Неважно, какая она будет — черно-белая или цветная. Рано или поздно мы най-

дем для нее место. Но не приносят. Ради справедливости надо сказать, что у нас нет настоящего иллюстративного материала.

— Почему?

— В Венгрии очень мало таких фотографов, которых интересует что-либо. Именно поэтому исключение вызывает большое уважение. Я знаю очень многих мастеров фотографии на Западе и в Советском Союзе. Среди них есть такие, которые хватаются за ту или иную тему. Так, например, Алан Рейнингер ездит по миру «в поисках СПИДа», у него есть замечательные фотографии. Владимир Вяткин, который работает в Москве, в АПН, занимается темой советского здравоохранения. Венгерских фотографов жизнь обычно не интересует. Исключения, конечно, есть, но чтобы таких людей пересчитать, хватит пальцев одной руки. В моей редакции также постоянно обсуждается вопрос о том, что все — за исключением одного фотографа — сидят и ждут, когда «им в открытый рот влетит жареный голубь», они ждут, чтобы журналист или редактор сказал им, что надо сфотографировать. То есть они не говорят: «Я хочу сделать то-то и то-то. Дай мне на это три недели...» Нет... Они ждут, когда им дадут задание.

— Вы сейчас остро критически отзываетесь о своих коллегах. Чем вы можете объяснить такое их поведение?

— Контрселекцией. Выбор этой профессии никогда не был решенной проблемой, а сейчас ситуация стала гораздо хуже, чем была раньше. Собственно говоря, готовить фотографов для прессы нужно было бы методами противоположными, теми, какими это делается сейчас. Во-первых, начать следует с того, что их вовсе не готовят. Школа фотографии, о которой говорят уже столько лет, не существует. И теперь я даже не верю в то, что она когда-нибудь появится. Сегодня человек становится журналистом-фотографом тогда, когда его берут в какую-то газету в качестве практиканта, и эта газета направляет его в Школу журналистики. Начиная с этого момента и в течение всей своей жизни (если только не бросает этой профессии) он занимается этим делом. Таким образом, я посылаю в Школу того юношу, которого навязал мне издатель.

— Какими качествами, по-вашему, должен обладать фотожурналист?

— Конечно, человек должен уметь фотографировать, думаю, это ему не повредит. Я говорю об этом так, потому, что в этой профессии очень много людей, которые даже и фотографировать-то не умеют, они не знают техники. Прежде всего я назвала бы интерес, то есть человека обязательно должно что-то волновать в этом мире. Как, например, Тамаша Урбана, который посвящает свои фотографии скорой помощи, теме алкоголизма и наркомании. Он как одержимый занимается этой темой. Или взять, например, Тамаша Ревеса, его волнует цыганский вопрос. Он фотографирует не для того, чтобы заработать деньги, чтобы попасть на страницы журнала, а на его визитке было написано, что он фоторепортер. Кроме того, человек должен быть культурным. К сожалению, наши фотографы, за редким исключением, не имеют образования, не обладают культурой. Они не занимаются собой, не занимаются самообразованием. Но самое главное, чтобы они имели отношение к журналистике, чтобы верили во что-то и делали это ради чего-то.

— Значит, фоторепортера вы считаете журналистом?

— Несомненно. Человеком, который пишет не с помощью ручки, а с помощью фотоаппарата.

— Какова ваша роль в редакции как хозяина фотографии?

— Большая. Я член редколлегии, что, по-моему, свидетельствует именно об этом. Я имею в виду не свою собственную личность, а личность фоторедактора. У нас в журнале даже имеется раздел «Фотографии «Уй Тюкёра», которые всегда публикуются на девятой странице, а редактирует его Михай Гера. Словом, мне доверяют, меня любят, у меня все есть, но все-таки текст в журнале важнее иллюстраций.

— Кого вы считаете личностями, задающими тон в современной венгерской фотожурналистике?

— Перечислить? Петера Корнишша в журнале «Нёк Лапья», Андраша Седени там же, а у нас Тамаша Ревеса. В журнале «Кейпешхейт» — Тамаш Фенер и еще очень хорошая гвардия: Габор Керекеш, Имре Бенкё, Петер Хорват. Ференц Реден в «Нейпсабадшаг», Габор Фейер, Арпад Кишш в «Нейпсаба». Очень хорошую команду имеет «Мадьяр Хирлап». Там работают парни примерно таких же способностей. Тамаш Урбан в «Ифьюшаги магазин», Шталтер и Отто Кайзер в «Мадьяр Ифьюшаг». Я еще не назвала МТИ (Венгерское телеграфное агентство), где также работает много замечательных людей. Таким образом, есть очень хорошие венгерские фотографы.

— Значит, в венгерских газетах работает довольно много фоторепортеров, которые тратят свои силы понапрасну?

— Совершенно верно. Может быть, не совсем правильно было бы говорить, что они снимают и складывают свои работы в ящик стола, потому что рано или поздно все публикуется. И все-таки они складывают в «ящик» в том смысле, что, например, у Тамаша Урбана его работа за два года, состоящая из 60 фотографий, никогда не будет опубликована полностью. В лучшем случае я выберу из них 8—10 фотографий и втисну их в две страницы. А такая же работа, скажем, в «Штерне» публикуется на 20 страницах.

— Назовите несколько журналов, в которых вы с удовольствием поработали бы, если бы у вас была возможность выбрать.

— «Нэшнл Джиографик». У них фоторепортажи выполняются на таком высоком уровне, что это уже искусство. Им удалось найти чрезвычайно трудный переход от фоторепортажа к фотоискусству. Им удается выйти за рамки журналистской фотографии.

(Перепечатка из венгерского журнала «Фото»)

ФОТОПОЧТА

Слово автору

Пишу не для того, чтобы в чем-то убедить или переубедить автора письма в редакцию Л. Чистякова (мне просто не хотелось бы вступать с ним в полемику), а ради читателей журнала, раз «СФ» сочло нужным поддержать этот разговор (см. «СФ», 1989, № 7). Снимок беременных женщин отдельно от серии «Рождение» я нигде не представлял и не хотел бы разделять одно целое на составляющие части. Считаю неудачной публикацию снимка вне серии. Возможно, это и вызвало отрицательные эмоции. Так называемой скрытой камерой я не пользуюсь никогда. Съемку всегда провожу открыто. В данном случае — в присутствии главного врача роддома, выполняя просьбу главного гинеколога города проиллюстрировать доклад «О здоровье матери и ребенка», подготовленный для ВДНХ. Вполне понятно, что съемка велась с согласия женщин, которые потом обратились с просьбой сделать фотографии и для них — на память

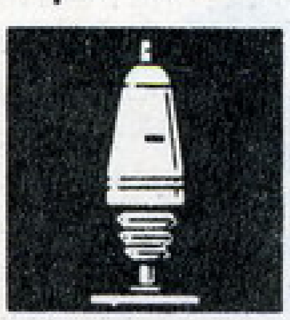
В серии, о которой идет речь, есть фотографии женщины во время родов, родителями ребенка я объявлен «крестным отцом». В настоящее время они живут в другом городе, но «родственные» связи поддерживаем и сейчас. Теперь семья воспитывает уже двоих сыновей. Так что в нравственном и этическом плане — все в порядке. Как известно, серия «Рождение» получила признание на многих выставках и конкурсах в десятках стран мира, была опубликована во многих изданиях. Я считаю, что тему материнства в фотоискусстве нужно всячески поддерживать, развивать и защищать. Это под силу фотомастерам, обладающим должным профессионализмом и чувством такта. И тогда крепче будут семьи, меньше станет сирот, возможно, избавимся от ханжества. Я счастлив, что сопричастен в фотографии к этой теме.

С. ВАСИЛЬЕВ,
Челябинск

СЪЕМКА...НЕГАТИВ...ПОЗИТИВ... СЪЕМКА...НЕГАТИВ...ПОЗИТИВ...

Оценка позитива

Позитивный процесс складывается из выбора величины экспозиции при печати, подбора типа фотобумаги по степени ее контрастности и химической обработки экспонированного материала. Получение высококачественного позитивного изображения возможно лишь с негатива, удовлетворяющего всем необходимым требованиям («СФ», 1989, № 4). Незначительные отклонения негатива от нормы исправляют подбором экспозиции и типа фотобумаги при печати.



Критерии качества отпечатка. Качественный отпечаток имеет хорошую проработку деталей в тенях и светах изображения, широкую гамму полутонов. Снимок зимнего пейзажа, на котором отсутствует проработка фактуры снега или на коре деревьев не видна ее морщинистая структура, нельзя считать доброкачественным. Исключением из этого правила служат лишь фотоснимки, выполненные с использованием технических приемов фотографики, в которых отсутствия промежуточных тонов добиваются преднамеренно. Другое условие высококачественного отпечатка — наличие различных по размеру участков максимального почернения и наименьшей минимальной плотности (максимальной «белизны»). Небольшой по размерам темный элемент придает, например, снимку в светлой тональности необходимую сочность, подчеркивает ее; недостаточное же почернение сделает этот снимок маловыразительным, технически несовершённым или просто недопечатанным. Отрицательно влияет на восприятие снимков отсутствие на них элементов максимальной «белизны», которые вследствие этого не имеют достаточной яркости. Вуаль на отпечатках должна полностью отсутствовать.

Проявление отпечатков. В отличие от негативов, проявление которых ведется до определенного значения коэффициента контрастности, позитивы проявляются до получения максимальных контраста и плотности почернения. В зависимости от типа фотобумаги полное проявление обычно происходит за 2—2,5 мин. При дальнейшем увеличении времени проявления контрастность отпечатка не изменяется, общая плотность при этом немного растет. Это дает возможность компенсировать незначительные ошибки в экспозиции при печати.

Выбор величины экспозиции. На фото 1 представлены отпечатки, сделанные с одного и того же негатива, но при различной величине экспозиции при печати. Первый из них (фото 1а) имеет среднюю общую плотность, все детали в светах и тенях при наличии отдельных участков максимального почернения и «белизны», то есть он отвечает всем необходимым требованиям. Подобный позитив может быть получен лишь при правильно выбранной при печати экспозиции и подходящей по контрастности к негативу фотобумаги. С точки зрения сенситометрии такое положение графически изображено на рис. 1а. При нормальной величине экспозиции количество света, прошедшее через участки негатива максимальной и минимальной плотностей, обеспечивает на отпечатке, после его проявления, получение

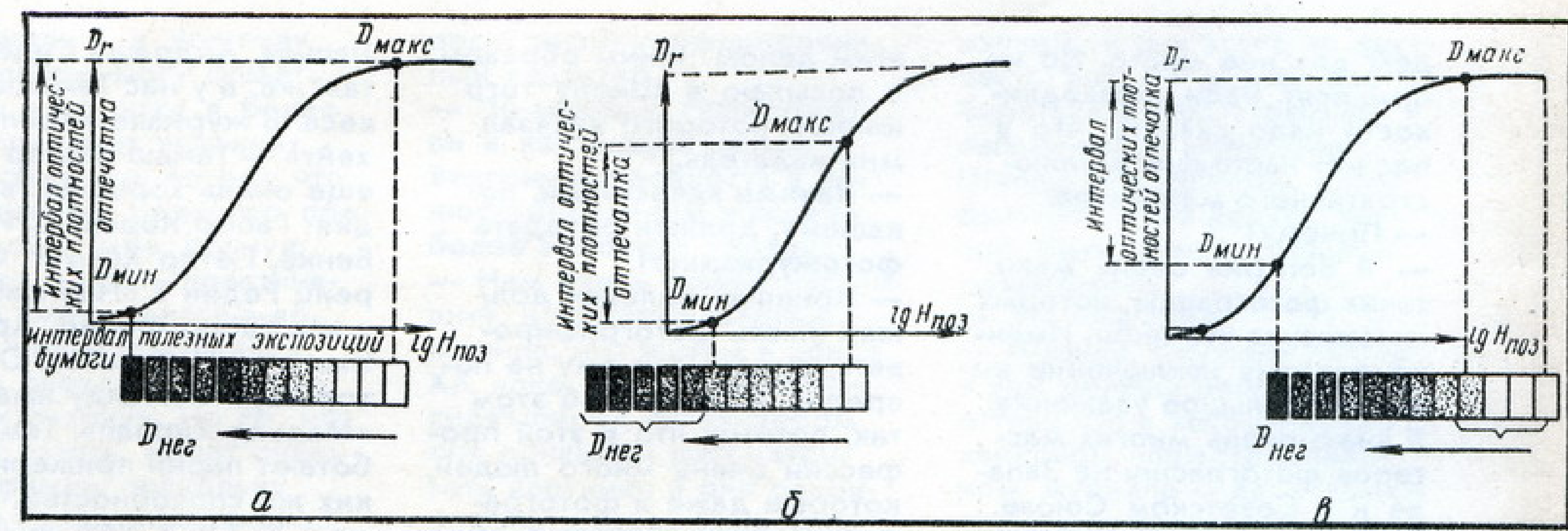


РИС. 1

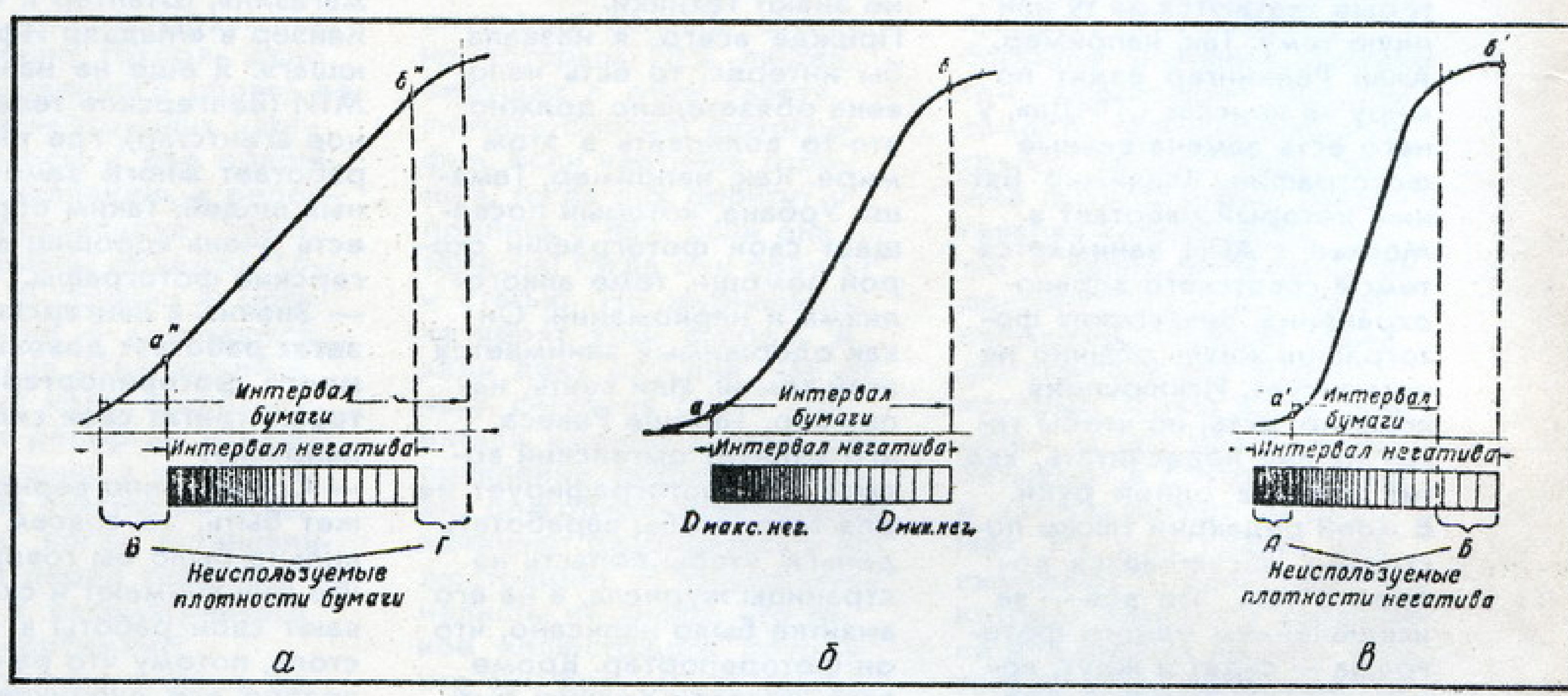
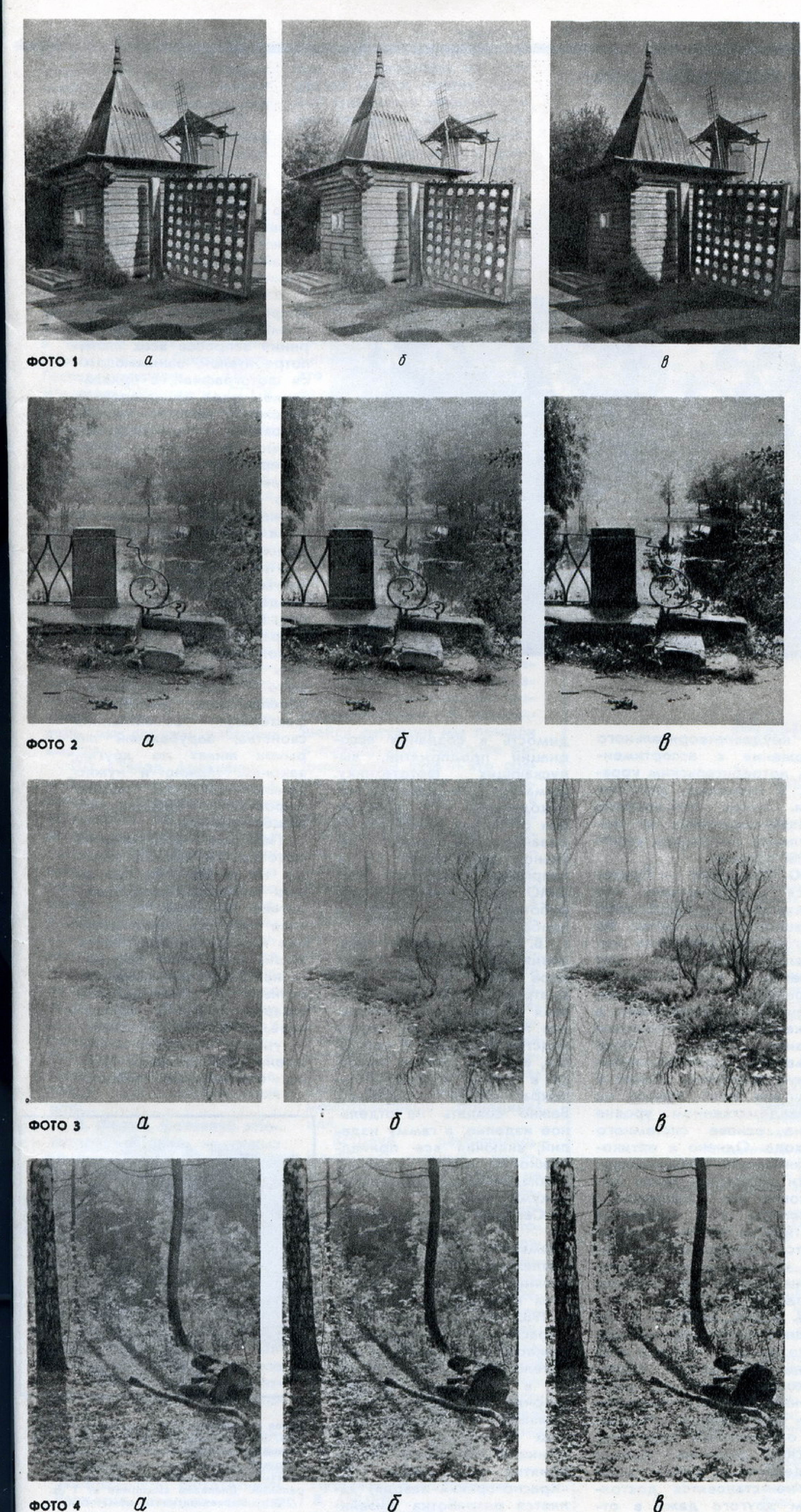


РИС. 2

минимального и максимального почернений, соответствующих точкам $D_{мин}$ и $D_{макс}$ на характеристической кривой фотобумаги. В данном случае весь интервал плотностей негатива полностью реализуется на позитиве, поскольку весь он попадает на рабочий, прямолинейный участок этой кривой, чем и обеспечивается проработка деталей в тенях и в светах изображения. Степень максимального почернения на отпечатке для разных типов фотобумаги различна. Особенно заметна эта разница при использовании фотобумаг с различной поверхностью. У глянцевых бумаг $D_{макс}$ всегда выше, чем у полуматовых, и, особенно, матовых. Фото 1б характерно для случая, когда экспозиция при печати недостаточна. В результате недодержки света изображения получаются белыми, детали в них не прорабатываются, тени не достигают максимального почернения. Общий тон отпечатка — светлый. Это объясняется тем, что наиболее плотные участки негатива (отмечены на рис. 1б скобкой) не участвуют в создании изображения, так как при малом количестве прошедшего через них света они практически не образуют плотностей на отпечатке, ибо лежат на характеристической кривой левее точки $D_{мин}$. Недостаточное количество света, прошедшее через наиболее прозрачные участки негатива, не обеспечивает и получение максимальных почернений под ними, которые может дать используемый тип фотобумаги. Если величина экспозиции при печати была избыточной (рис. 1в и фото 1в), тени и полутени имеют максимальное почернение, полностью сливаются, детали в них получаются темно-серыми, участки максимальной «белизны» почти полностью отсутствуют. Чем значительнее недодержка или передержка при печати, тем меньший интервал плотностей негатива можно воспроизвести на позитиве. При этом искусственно сокращается общая тональная шкала фотоснимков. Поэтому качественный отпечаток можно получить только в том случае, если экспозиция при печати определяется с максимальной точностью.

Подбор фотобумаги по контрасту. На фото 2, 3 и 4 представлены отпечатки, сделанные на мягкой (а), нормальной (б) и контрастной (в) фотобумагах. Исходные негативы отличались друг от друга интервалом оптических плотностей (контрастностью). Негатив фото 2 имел средний контраст, негатив фото 3 — пониженный контраст (съемка проводилась в пасмурную погоду при сильном тумане), негатив фото 4, наоборот, был высококонтрастным (съемка велась в солнечный день, почти при контровом освещении). Негативы проявлялись в одинаковых условиях. Из приведенных снимков видно, что в каждом ряду, среди неудовлетворительных отпечатков можно найти и достаточно качественный (фото 2б, 3в, 4а). Высококачественный отпечаток получают только при полном использовании рабочего участка характеристической кривой фотобумаги от начального до конечного ее участка, соответствующих минимальному и максимальному почернению и при полном совпадении интервала полезных экспозиций фотобумаги (ее контрастности) с интервалом плотностей негатива.

Одинаковые по контрастности негативы получать практически невозможно, так как интервал плотностей негативов зависит от типа применяемой фотопленки, величины экспозиции при съемке, характера обра-


ФОТО 1 а б в
ФОТО 2 а б в
ФОТО 3 а б в
ФОТО 4 а б в

ботки и сюжета. Поэтому для получения качественных отпечатков в процессе фотопечати используют бумагу различной контрастности, которая определяется интервалом полезных экспозиций фотобумаги. Если величину экспозиции, необходимую для получения едва заметных почернений принять за «1», то отношение величины экспозиции, необходимой для получения максимальных почернений к этой минимальной экспозиции и будет ее полезным интервалом. Чем меньше этот интервал, тем контрастнее фотобумага и наоборот. Интервал полезных экспозиций у самой контрастной бумаги равен 2 : 1, а у мягкой — 60 : 1. В отличие от максимальных почернений интервал полезных экспозиций фотобумаг не зависит от структуры их поверхности. Благодаря наличию широкого ассортимента фотобумаг почти всегда удается подобрать к негативу фотобумагу соответствующей контрастности. Для печати с мягкого негатива, с небольшим перепадом плотностей берут констрастную фотобумагу с малым интервалом полезных экспозиций, а для контрастного — более мягкую, с большим интервалом полезных экспозиций, Сенситометрические схемы подбора к негативу фотобумаги с необходимым полезным интервалом представлены на рис. 2. Рассмотрим негатив снимка фото 2, имеющий нормальный интервал плотностей, средний контраст, и будем считать, что величина экспозиции при печати и условия проявления отпечатков соответствовали требованиям. Когда интервал полезных экспозиций фотобумаги превышает интервал плотностей негатива, что бывает при излишне мягкой фотобумаге (рис. 2а), на позитиве хотя и воспроизводятся все детали изображения в крайних плотностях негатива, но на отпечатке будут отсутствовать участки максимальной «белизны» и максимального почернения, преобладающими будут серые тона, и снимок будет выглядеть недостаточно сочным (фото 2а). При совпадении интервалов фотобумаги и негатива (рис. 2б, фото 2б) воспроизводятся все детали в тенях и светах, широкая гамма промежуточных тонов, включая крайние по тону участки. Если же интервал полезных экспозиций бумаги оказывается меньше интервала плотностей негатива (рис. 2в), на отпечатке (фото 2в) хотя и будут участки максимального почернения и «белизны», но общая шкала тонов сократится, так как в этом случае интервал плотностей негатива не используется полностью. В зависимости от величины экспозиции при печати на позитиве утрачиваются детали либо в светах, либо в тенях.

Практические приемы, с помощью которых производится подбор фотобумаги к негативу по контрасту, приведены в «СФ», 1989, № 1. При печати с плотных негативов лучше использовать фотобумагу типа «Унибром», «Фотобром» и «Березка», а мало плотных негативов — «Новобром», «Бромпортрет» и «Снежинка». В художественной фотографии окончательная оценка снимка и указанные критерии качества отпечатка могут не совпадать с общепринятыми. Например, снимок, сделанный в пасмурную погоду, лучше передает общее настроение, если в нем преобладают серые тона и отсутствуют участки высокого почернения (фото 3б); залитый же ярким солнечным светом лесной пейзаж, сфотографированный против света, станет более близким к его естественному восприятию при малом количестве промежуточных полутонов, но с обязательным присутствием в нем элементов максимального почернения и высокой яркости (фото 4б). Поэтому фотограф к процессу фотопечати должен подходить с творческих позиций.

А. БАКАНОВ
ФОТО АВТОРА

Фототехника — дизайн — потребитель



«Дизайн и потребительский уровень отечественной фототехники» — тема очередного «фоточетверга» «СФ», проведенного редакцией совместно с Союзом дизайнеров СССР в московском Центре технической эстетики. Это была весьма представительная встреча фотографов и любителей с конструкторами, научными работниками и дизайнерами не только ведущих заводов оптико-механической промышленности, но и других министерств: ХПМО «ФЭД», завода «Автоматика» им. Г. И. Петровского, ПО «Элитан», ПО «Данко», ВНИИКСа, ВНИИТЭ. В «фоточетверге» приняли участие сотрудники «Внешторгиздата», газеты «Московский комсомолец», журнала «Турист», представители торговли и Союза потребителей. Встречу вели председатель правления Союза дизайнеров Ю. Соловьев и заместитель главного редактора журнала Г. Чудаков.

В последнее время было немало аналогичных встреч, на которых потребители, высказывая свои претензии к промышленности, стучались в комнату, где хозяев давно нет. Ситуация изменилась. Состоявшийся разговор показал взаимную заинтересованность в поиске оптимальных нестандартных решений. В ходе острой дискуссии были затронуты многие проблемы, вскрыты причины неудовлетворительного положения с ассортиментом, потребительским уровнем и качеством фототехники. Ниже публикуются краткие выдержки из выступлений некоторых участников встречи.

Ю. Соловьев: — Приходится констатировать, что количество фотолюбителей в нашей стране падает. Во многом это следствие неудовлетворительного положения с ассортиментом, потребительским уровнем и качеством фототехники, а также плохим состоянием сервиса. Решить такую большую социально-культурную проблему можно в масштабе всей страны на межведомственном уровне и на основе системного подхода. Однако в оптико-механической промышленности сложилась такая обстановка, что комплексным решением этой проблемы фактически никто не занимается. Создается впечатление, что самым заинтересованным лицом в отрасли оказались дизайнеры.

В. Анцев, «СФ»: — В последнее время приходится часто слышать, что при создании фототехники конструкторские силы на заводах-изготовителях распылены и незначительны. Нередко оптимальные конструкторские решения, удачно найденные на одном заводе, не становятся достоянием другого даже в отраслевых рамках. Нам кажется, что назрела необходимость в создании ассоциации предприятий, выпускающих фототехнику. Думается, что назрела необходимость и в проведении открытых конкурсов на дизайнерский проект реальной фототехники. Пусть, например, дизайнеры БелОМО примут участие в разработках камер ЛОМО и наоборот.

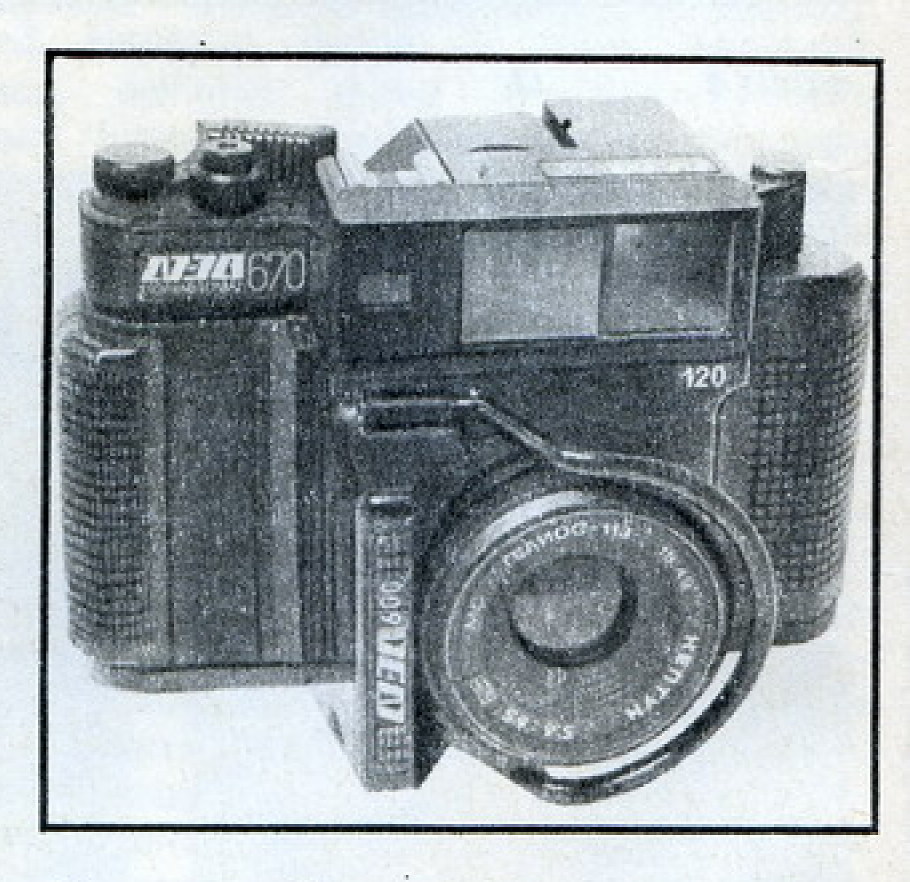
В. Рунге, секретарь правления СД СССР: — Дизайнера можно и нужно рассматривать как представителя и защитника интересов потребителя на производстве (поэтому, в частности, ему так тяжело живется в тисках командно-бюрократической системы). Важно создать не отдельное изделие, а гамму изделий, включая все принадлежности: кофры, упаковка, рекламно-сопроводительная документация...

Сегодня на предприятиях оптико-механической промышленности сложились коллективы профессиональных дизайнеров с большим практическим опытом. С 1985 года функционирует Отраслевой экспертно-художественный совет по любительской фотокинотехнике, в 1988 году создана творческая секция СД СССР «Дизайн оптико-механических приборов». Одной из функций головного предприятия по дизайну (ПО «Красногорский завод») является разработка дизайн-программ. Но в этом направлении практически ничего не делается, хотя жизнь настоятельно диктует необходимость создания дизайн-программы «Фототехника».

Фактически надо ставить вопрос о комплексной программе полного удовлетворения запросов всех слоев потребителей, занимающихся фотографией, с привлечением ряда министерств и ведомств, охватывая проектирование, производство, сервис фототехники, фотоматериалов и пр. Мы же пытаемся наметить концепцию только по одной, но также весьма сложной и объемной ее части — фототехнике.

Нужен хороший анализ ситуации в стране и за ее пределами. Требования, предъявляемые к аппаратуре различными категориями фотографов, неодинаковы; есть своя специфика у нашего фотолюбительства, обусловленная различными факторами объективного свойства; зарубежный же рынок живет по другим законам. Можно и нужно привлечь к этой работе широкую фотографическую общественность.

Политику ассортимента фототехники нельзя строить ни сверху — по указанию министерства-производителя, ни снизу — на основе простого анкетирования «среднего» покупателя. Жизнь в условиях дефицита не только высококачественных, но просто ходовых товаров, незнание международного потребительского уровня — плохие воспитатели самосознания. Нужны специальные общест-



Новая разработка ХПМО «ФЭД» — «ФЭД-670». Это среднеформатный полуавтоматический фотоаппарат со светодиодной индикацией, сменной кассетной частью и пластмассовым корпусом. Затвор центральный. Диапазон выдержек от 1 до 1/250 с. Кассетная часть может быть заменена на кассету для двух кадров и на кассету форматом 4,5×6 см. Предполагаемая цена более 200 руб.

венные институты. Одним из них должен стать Союз потребителей, в котором значительную роль может сыграть представительство Союза дизайнеров СССР.

Т. Яковлева, торговое объединение «Кинолюбитель»: — По нашим данным, 50 процентов фотоаппаратуры КМЗ, ЛОМО, БелОМО, ПО «Завод Арсенал» не выдерживают гарантийного срока эксплуатации. До сих пор нет договора на гарантийное обслуживание в Москве камеры «Киев-35А». К решению этого вопроса в течение двух лет были привлечены Госстандарт, Госторгинспекция, ЦРКО «Рассвет», Минторги СССР и РСФСР, но до сих пор не удается сдвинуться с мертвой точки.

КМЗ: — Для нас по строгой иерархической структуре потребителем является торговля, с которой мы общаемся на оптовых ярмарках. Пять лет назад ошибочные прогнозы торговли привели промышленность к тому, что мы были вынуждены сократить производство аппаратуры, расформировать конвейерные линии, потеряв при этом значительную часть номенклатуры изделий. Почему мы все время размежевываемся, ведь мы должны работать вместе.

ПО «Завод Арсенал»: — Здесь много говорили о низком качестве камеры «Киев-35А». Но в каких условиях мы работаем? Когда начинали разрабатывать эту модель, то оказалось, что стекла для объектива по нашей схеме в стране нет, пластмассы для изготовления деталей с высокой точностью нет, гальванометра нет, микросхемы нет, краска для покрытия пластмасс отсутствует... И все это нам пришлось разрабатывать в процессе создания камеры. Когда должен начинать работать конструктор? Тогда, когда все необходимое есть...

В. Федай, фотоклуб «Новатор»: — Одним из самых слабых звеньев в системе фотолюбитель — промышленность — торговля можно считать обслуживание потребителей. Пора нашим производителям фототехники наладить фирменное обслуживание на высоком уровне. Практически сегодня потребитель бесправен и слабо защищен. Поэтому предлагаю при Союзе потребителей создать секцию по фототехнике с экспертной независимой лабораторией.

ПО «ФЭД»: — Большинство заводов в стране ориентируются на создание любительской фототехники. Вероятно, следует создать условия для выпуска специальной профессиональной аппаратуры. Но придется считаться с ситуацией, когда при переходе на хозрасчет выпуск многих изделий становится невыгодным для заводов. Так, разработанная на «ФЭДе» стереоаппаратура (камера и диапроектор) будет выпускаться в небольших количествах (600 шт. в год), ее производство убыточно для объединения.

С. Станиславский, служба быта УССР: — Фотографы службы быта находятся в еще более бедственном положении, чем фотолюбители. Отечественные автоматические фотовспышки — это уровень фирмы «Метц» двадцатилетней давности. Хотя в начале 80-х годов было показано, что на отечественной элементной базе можно выпускать ИФО не ниже уровня изделий фирмы «Вивитар». Конечно, габариты ИФО и вес будут больше. Но мы продолжаем плодить аппаратуру, которая как две капли воды похожа на свою предшественницу.

АОМЗ: — Рынок тем лучше, чем он богаче разнообразными моделями аппаратуры. АОМЗ — головное предприятие по производству высококлассных фотоувеличителей. В создавшейся ситуации мы пришли к выводу, что наиболее рациональный путь — это создание модульных конструкций («СФ», 1989, № 9) с разнообразными принадлежностями. Причем отдельные модули будут продаваться в розничной торговле. Дизайнер и конструктор должны работать в одной упряжке, анализировать, куда идти дальше, обсуждать новые формы, исходя из целесообразности потребительского спроса. Для того, чтобы продвинуться дальше, следует поддержать идею создания ассоциации фотографической промышленности, создание межведомственных и межотраслевых объединений.

Встреча закончилась. Наиболее важные конструктивные предложения ее участников: считать целесообразным создание ассоциации изготовителей фототехники и проведение открытых дизайнерских конкурсов; продолжить работы по дизайн-программе «Фототехника»; создать при Союзе потребителей секцию по фототехнике с независимой испытательной лабораторией, привлечь внимание общественности к поднятым на «фотоčетверге» проблемам через центральную прессу.

Публикацию подготовил
В. АНЦЕВ
Фото П. КИСЕЛЕВА

ГОСКОМСТАТ СООБЩАЕТ

Данные официальной статистики о производстве фотоаппаратуры в 1988 году позволят читателям «СФ» более полно понять причины ее дефицита и состояние качества выпускаемых камер. Напомним, что в начале 80-х годов промышленность производила более четырех миллионов камер, с избытком удовлетворяя потребности фотолюбителей. В прошлом году выпущено всего 2 722 362 фотоаппарата, при этом Минавиапромом СССР (МАП) — 217 620 шт., Минобoронпромом СССР (МОП) — 2 504 742 шт. Из этого общего количества было принято рекламаций на 74 483 камеры на сумму 5 737 750 рублей (в действующих оптовых ценах), в том числе по Минавиапрому — на 2940 штук на сумму 213 330 руб., по Минобoронпрому — на 71 543 штуки на сумму 5 524 420 руб. соответственно. Фактические затраты на устранение дефектов по принятым претензиям составили 2 349 020 руб., в том числе по Минавиапрому — 38 540 и по Минобoронпрому — 2 310 480. Таким образом удельный вес фотоаппаратов по принятым рекламациям составил 2,74%, причем эти данные министерства разделили также неравномерно: МАП — 1,35%, МОП — 2,86%. Удельный вес фактических затрат на устранение дефектов по принятым претензиям составил 40,94%, в том числе по МАП — 18,07% и по МОП — 41,82%.

В застойные времена на различных встречах ответственные работники Минобoронпрома неоднократно заверяли, что качество фототехники улучшается и процент рекламаций будет на уровне автомобилей ВАЗа, то есть 1,5%. Эта цифра фигурирует вновь в официальных документах МОП (июнь 1989 г.), утверждая, что рекламации по фототехнике снизились с 3—4 до 1,5—2%. Справедливости ради заметим, что мы не располагаем пока данными, чтобы опровергнуть или согласиться с последним утверждением Минобoронпрома. Жалобы читателей «СФ» на качество фототехники Минавиапрома редакция практически не получает, в последнее время значительно снизились претензии фотолюбителей и по фототехнике, выпускаемой Минобoронпромом.

Мини-справочник «СФ»

Фиксирующие растворы

НЕЙТРАЛЬНЫЙ ФИКСАЖ

Тиосульфат натрия кристалл.	250—300 г
Вода	до 1 л

Другие названия: обыкновенный, обычный, простой. Применяется для фиксирования черно-белых фотопленок и фотобумаг. Время обработки при 18—20 °С — 10—20 мин. В 1 л можно отфиксировать 8 пленок шириной 35 мм или 40—50 отпечатков размером 9×12 см. Сохраняемость низкая. «Работоспособность» увеличивается при добавлении 250 мл следующего запасного раствора:

Сульфит натрия безв.	75 г
Уксусная кислота ледяная	65 мл
Борная кислота кристалл.	50 г
Квасцы алюмокалиевые	75 г
Вода	до 1 л

Эти компоненты растворяют в указанном порядке в 500 мл воды при температуре 50 °С для лучшего растворения борной кислоты.

КИСЛЫЕ ФИКСАЖИ

Тиосульфат натрия кристалл.	200 г
Метабисульфит калия	30 г
Вода	до 1 л

Стандартный кислый фиксирующий раствор. Применяется для фиксирования черно-белых негативных фотопленок общего назначения. Время обработки — 10 мин. В 1 л фиксажа можно обработать 12 фотопленок шириной 35 мм. Сохраняемость хорошая.

Тиосульфат натрия кристалл.	250 г
Метабисульфит калия	25 г
Вода	до 1 л

Стандартный кислый фиксирующий раствор для обработки черно-белых фотобумаг типа «Унибром», «Фотобром», «Новобром», «Йодоконт», «Бромопортрет» и «Фотоконт». Для фотобумаги «Контабром» добавляют 10%-ный раствор H_2SO_4. Время фиксирования — 10—15 мин. В 1 л фиксажа можно обработать до 65 отпечатков размером 9×12 см. Сильный запах кислоты говорит о испорченности раствора. Его восстанавливают прибавлением метабисульфита калия.

Тиосульфат натрия кристалл.	350 г
Метабисульфит натрия	30 г
Сульфит натрия безв.	5 г
Вода	до 1 л

Предназначен для фотобумаг на полиэтиленированной основе «Березка», «Снежинка» и «Самшит». Время фиксирования — 1,5—2 мин.

Тиосульфат натрия кристалл.	150 г
Сульфит натрия безв.	20 г
Уксусная кислота ледяная или метабисульфит натрия до pH=6,1±0,3	
Вода	до 1 л

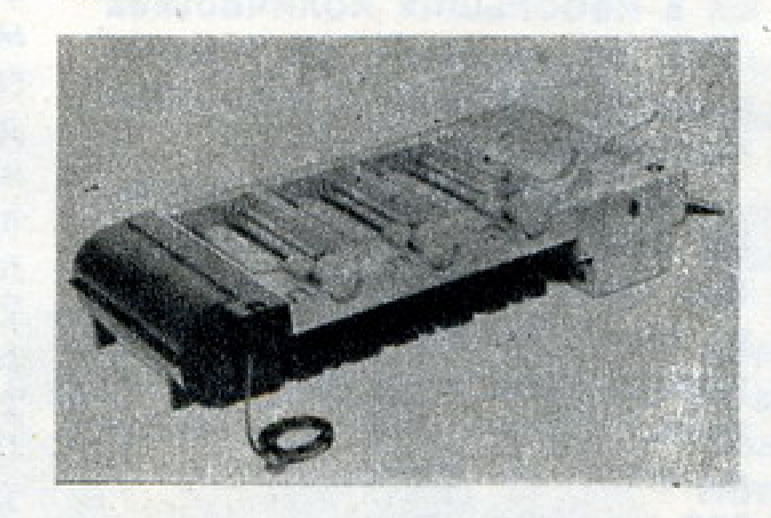
Применяется для пленок МЗ-3Л, МЗ и МЗ-3М. Время фиксирования — 2 мин. В 1 л можно обработать 10 фотопленок шириной 35 мм.

MINOLTA

СЕМИНАР «МИНОЛТЫ». На московской встрече с представителями японской фирмы «Минолта» присутствовало около 20 человек. Редакция «Литературной газеты» предоставила помещение для ее проведения. Генеральный менеджер австрийского отделения «Минолты» Норберт Винклер рассказал, что фирма объединяет шесть заводов, на которых работает 6000 человек, а общая численность работающих во всех подразделениях компании — 15000 человек. Кроме Японии фирма имеет свою торговую сеть и в других странах мира. В среднем «Минолта» производит 4—4,5 млн. камер в год, из которых 1,5 млн.— зеркальные фотоаппараты. На семинаре были представлены известные читателям «СФ» камеры «Минолта 7000» и «7000i Dynax». Последняя камера отличается богатым математическим программным обеспечением, например при использовании сменных объективов от f′=20 до f′=300 мм; набором чип-карт: для высокой и низкой освещенности; шифт-картой, картами глубины резкости, памяти, портретной, стоимости и т. п. Среди представленных экспонатов были продемонстрированы и ОПФ: апохромат «AF Apo-Zoom 4,5—5,6/100—300» (габариты — ∅72,5×100 мм; масса 410 г) и ряд других объективов, камеры для массового потребителя, ИФО, экспонометры, флашметры с цифровыми отсчетами.

Демонстрация фототехники «Минолты» у нас в стране проходит не так часто, поэтому досадно, что широкому кругу фотографов не была предоставлена возможность непосредственного знакомства с этой фототехникой.

Durst



Проявочная машина «Дурст Принто» для фотолюбителей

«ДУРСТ» ПРЕДСТАВЛЯЕТ. Семинар фирмы «Дурст» был проведен итало-советской Торговой палатой в Москве. Широкий спектр фотоувеличителей и традиционного лабораторного оборудования фирмы хорошо известен в фотослужбах и лабораториях научно-исследовательских институтов нашей страны благодаря стабильным многолетним поставкам. Специалисты по фототехнике, сотрудники крупных специализированных фотолабораторий и консультанты «СФ» с интересом познакомились с последними достижениями фирмы, прослушали ряд докладов. Представители фирмы рассказали об истории и структуре производства, продемонстрировали слайды, запечатлевшие лаборатории и цеха завода. Вот некоторые любопытные факты. Фирма была создана в 1934 году братьями Юлиусом и Гильбертом Дурст, которые с самого начала существования определили концепцию производства, ставшую сегодня традицией: «Самое высокое качество продукции, самые высокие достижения». 65% аппаратуры было изобретено и разработано в последние три года мозговым ядром фирмы — творческой группой «Дурст». Площадь основного производства — 25000 м²; филиалы — в Италии и Англии. Число работающих — 250 человек, 60% из которых — технические сотрудники, 40% — рабочие. Требования, предъявляемые к рабочим кадрам — обязательное среднее образование и трехгодичное обучение на фирме. Производство и лаборатории оснащены самым современным оборудованием, большим количеством компьютеров IBM. Сборка электронных узлов осуществляется на автоматизированном конвейере или бригадой. После сборки продукция проходит контроль на качество. Качество — это философия всего производства фирмы. Оно обеспечивается 100% входным контролем всех покупных узлов и деталей электроники. Вся готовая продукция, включая фотоувеличители, проходит обязательно тысячечасовую наработку на производстве, прежде чем поступит к потребителю. В условиях жесточайшей конкуренции (коллеги «Дурста» не дремлют, а потребитель ныне увлечен больше видеотехникой, чем творческой фотографией) сегодняшний девиз фирмы: «Качество — наше будущее». В процессе производства широко используется кооперация с другими фирмами. В учебном центре «Дурст» проводится платная стажировка лаборантов и печатников из многих стран. Свою продукцию фирма прежде всего предназначает профессиональным фотослужбам. Однако в ее программе имеются фотоувеличители и лабораторное оборудование для любительской черно-белой и цветной печати, а также домашнее оборудование для профессионального фотографа (фотоувеличитель «АС-707 автофокус», бачки, таймер, сушильное устройство, процессор «RCP-20», фонари для цветной печати, сушка для отпечатков на полиэтиленированной фотобумаге и другие принадлежности). Все типы фотоувеличителей разбиты на три основные группы. Новая концепция — модульная конструкция воплощена фирмой в новинке «Дурст модулар 70», а для любителей разработана модульная составная проявочная машина «Дурст Принто». Небезынтересна и профессиональная система «Дурст Оптоком», новая лабораторная система «Лаб 2000» с автоматической компьютерной контрольной системой и горизонтальным фотоувеличителем на формат 25×25 см.

КИСЛЫЙ ЗАБУФЕРЕННЫЙ ФИКСАЖ

Тиосульфат натрия кристалл.	250 г
Сульфит натрия безв.	25 г
Уксусная кислота ледяная	25 мл
Вода	до 1 л

Этот хорошо забуференный раствор улучшает эффективность времени использования и как результат — повышенная производительность фиксирующего раствора.

КИСЛЫЙ ДУБЯЩИЙ ФИКСАЖ

Тиосульфат натрия кристалл.	240 г
Сульфит натрия безв.	15 г
Уксусная кислота 28%-ная	47 мл
Квасцы алюмокалиевые	15 г
Вода	до 1 л

Рекомендуется использовать для обработки отпечатков, предназначенных для сушки на электрофотоглянцевателе. Время фиксирования — около 15 мин. В 1 л можно обработать 60 отпечатков размером 9×12 см.

ДУБЯЩИЙ ФИКСАЖ «Орво-305»

Тиосульфат натрия кристалл.	200 г
Сульфит натрия безв.	20 г
Уксусная кислота ледяная	15 мл
Квасцы алюмокалиевые	10 г
Вода	до 1 л

Используется для обработки фотопленок после сильно щелочного проявителя. Время фиксирования — 10—15 мин. Можно применять и при температуре выше 22 °С. 10 г метабисульфита калия можно заменить таким же количеством кислого сернокислого натрия или 20 мл 37%-ного раствора кислого сернокислого натрия.

ДУБЯЩИЙ ФИКСАЖ «Орво-302»

Тиосульфат натрия кристалл.	200 г
Метабисульфит калия	20 г
Квасцы алюмокалиевые	15 г
Сульфит натрия безв.	7,5 г
Уксусная кислота ледяная	12 мл
Вода	до 1 л

Применяется для обработки фотобумаг. Алюмокалиевые квасцы растворяют при 40—50 °С отдельно и, охладив раствор до 20 °С, вливают в первую часть раствора.

БЫСТРЫЕ КИСЛЫЕ ФИКСАЖИ

Тиосульфат натрия кристалл.	250 г
Аммоний хлористый	40 г
Вода	до 1 л

Время фиксирования — 5—10 мин. В 1 л можно отфиксировать около 60 отпечатков размером 9×12 см. Сохранность быстрого фиксажа низкая. При очень продолжительном времени фиксирования может начаться отбеливание изображения.

Тиосульфат аммония	175 г
Сульфит натрия безв.	25 г
Уксусная кислота ледяная	10 мл
Борная кислота кристалл.	10 г
Вода	до 1 л

Высокоскоростной фиксаж с очень хорошей сохраняемостью и производительностью. Добавление гидроокиси алюминия (10 г/л) после введения ледяной кислоты (5 мл) предотвращает образование мутной взвеси. Время фиксирования: фотопленки — 30—90 с, фотобумаги — 30—60 с. Для медленной работы раствор разбавляют 1 : 1.

Стоп-ванна для «Фотоцвета»

Процесс химико-фотографической обработки отечественных цветных фотобумаг «Фотоцвет» проходит по следующей схеме: цветное проявление — 5 мин (20 °C); остановка проявления — 1 мин (20 °C); промывка — 0,5 мин (15—20 °C); отбеливание — фиксирование — 4 мин (20 °C); промывка — 5 мин (15—20 °C); стабилизация — 2 мин (20 °C); сушка — до полного высыхания (не выше 70 °C).

Стадия остановки цветного проявления является одной из важнейших, так как в кислой стоп-ванне прекращается восстановление галогенида серебра за счет низких значений pH этого раствора. Наличие ионов SO_3^{-2} обеспечивает полное отмывание окисленной формы цветного проявляющего вещества из эмульсионных слоев цветной фотобумаги и удаляет хинондиимин путем сульфирования.

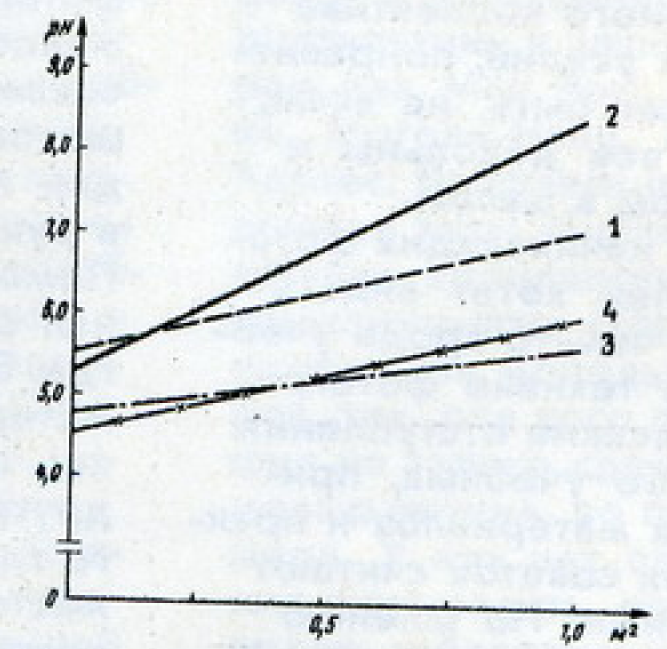
Технические условия на имеющиеся в настоящем ассортименте цветные фотобумаги рекомендуют применять при их обработке останавливающие растворы 1 или 2 (см. таблицу 1). Эти останавливающие растворы имеют высокие значения pH и небольшую буферную емкость. В 1 л данных останавливающих растворов без ухудшения сенситометрических свойств цветных фотобумаг можно обработать не более 1 м² цветных фотоотпечатков. При увеличении же площади обрабатываемого позитивного фотоматериала значительно повышается величина минимальной оптической плотности $D_{мин}$ и, следовательно, ухудшаются другие сенситометрические показатели: снижаются значения среднего градиента $\bar{g}_2$, который характеризует контрастность цветной фотобумаги, и значение величины светочувствительности S.

Авторы предлагают альтернативные варианты этим останавливающим растворам — 3 и 4 (см. таблицу 1) — на основе адипиновой и лимонной кислот. Новые останавливающие растворы обладают хорошей буферной емкостью, обработанные в них цветные фотобумаги дают лучшие показатели по значению величины $D_{мин}$, обладают повышенной белизной и чистотой цветов. Результаты экспериментов представлены в таблице 2.

Влияние буферной емкости старых и новых останавливающих растворов на количество обрабатываемой в них цветной фотобумаги представлено на рисунке. На нем ясно видны преимущества предлагаемых останавливающих растворов 3 и 4. По мере увеличения площади обрабатываемой цветной фотобумаги останавливающие растворы 3 и 4 истощаются значительно медленнее, чем 1 и 2, за счет введения в их составы уксуснокислого натрия, который образует с адипиновой и лимонной кислотами устойчивый буферный раствор. Наличие сульфита натрия увеличивает буферную емкость, благодаря чему в этих останавливающих растворах можно обрабатывать на 50% цветной фотобумаги больше, чем в стоп-ваннах 1 и 2, предлагаемых техническими условиями. Как показали практические опыты, проведенные по исследованию цветоделительных характеристик цветных фотобумаг «Фотоцвет-4» и «Фотоцвет-11», низкая кислотность предлагаемых авторами останавливающих растворов не разрушает красители (в особенности голубой), образующиеся в слоях цветных фотобумаг.

Предложенные для останавливающих растворов кислоты — адипиновая и лимонная — достаточно доступны как для производства, так и для фотолюбителей. Может быть использована лимонная кислота марки «пищевая». Адипиновую кислоту можно приобрести в магазинах хозяйственных товаров под названием «Адипинка» (средство для снятия накипи). Необходимо так же отметить, что предлагаемые останавливающие растворы лишены неприятного запаха, свойственного уксусной кислоте, что особенно важно при химико-фотографической обработке цветных фотобумаг в открытых кюветах. Все растворы готовятся на кипяченой или дистиллированной воде.

Е. СОЛОГУБОВА,
Е. ЛОЩАКОВ,
Г. БЕРЛИН,
Завод «Позитив».



Влияние величины pH останавливающих растворов (1—4) на площадь обрабатываемой в них цветной фотобумаги

Таблица 1

Составы останавливающих растворов

Название веществ	Номер и состав останавливающих растворов			
	1	2	3	4
Уксусная кислота (мл)	10,0	4,0	—	—
Адипиновая кислота (г)	—	—	15,0	—
Лимонная кислота (г)	—	—	—	9,0
Натрий уксуснокислый кристалл. (г)	—	—	16,0	8,0
Сульфит натрия безв. (г)	25,0	8,0	7,0	7,0
Вода до (л)	1	1	1	1
pH при 20 °C	6±0,3	5,3±0,3	4,6±0,2	4,3±0,2

Таблица 2

Сенситометрические показатели цветных фотобумаг

Тип бумаги (вид основы)	№ стоп-ванны	S			$\bar{g}_1$			$\bar{g}_2$			$D_{мин}$			$D_{макс}$		
		с	з	к	с	з	к	с	з	к	с	з	к	с	з	к
«Фотоцвет-11», ПЭ-основа	1	14	13	9	2,3	1,5	1,3	3,2	2,8	2,4	0,20	0,15	0,13	3,30	3,30	3,10
	2	15	13	9	2,2	1,3	1,3	3,1	2,8	2,3	0,20	0,15	0,13	3,30	3,00	3,00
	3	14	12	9	1,8	1,7	1,3	3,3	2,8	2,4	0,19	0,13	0,09	3,30	3,40	3,10
	4	14	13	9	2,4	1,7	1,3	3,0	2,6	2,6	0,20	0,13	0,10	3,30	3,40	3,10
«Фотоцвет-4», барит. основа	1	10	10	10	1,7	1,3	1,3	3,0	2,9	2,9	0,23	0,22	0,20	3,20	3,10	3,30
	2	10	9	10	1,7	1,4	1,1	3,2	2,7	2,7	0,24	0,23	0,22	3,20	3,00	3,30
	3	10	9	9	1,5	1,4	1,4	3,4	3,0	3,0	0,19	0,18	0,16	3,00	3,00	3,10
	4	9	9	9	1,5	1,3	1,3	3,2	3,0	3,0	0,19	0,18	0,16	3,10	3,00	3,10

Нам пишут...

Редакционная почта. Она обширна и разнообразна. Каждый год приносит тысячи писем читателей. Большинство тех, кто обращается к нам, любят фотографию, так или иначе заинтересованы в ее развитии, в улучшении журнала, и редакция благодарна им за анализ и оценку журнальных публикаций, за критические замечания и пожелания. Они помогают нам решать нашу основную задачу — делать журнал более интересным и полезным для читателей.

Во многих письмах мы читаем добрые слова о журнале. Это дает право надеяться, что в основном он удовлетворяет подписчиков. Одни находят в нем для себя важную и полезную информацию, другие с интересом изучают аналитические статьи, третьи подолгу рассматривают снимки, постигают искусство фотографии на наглядном материале.

Руководитель фотокружка Ю. Романишин (Николаевская обл.) считает, что журнал «есть за что благодарить». Большое внимание в последнее время, в частности, уделяется начинающим фотолюбителям, оказывается большая помощь фотокружкам в организационном плане и в художественно-изобразительном воспитании фотолюбителей.

В. Гречащиков (Кустанайская обл.) в числе интересных назвал почти все разделы журнала. «Журнал особенно нравится практическими советами,— пишет А. Вербовский (Харьков).— Обязательно буду его выписывать в 1990 г.». «Восемь лет выписываю журнал и очень благодарен редакции. В нем много информации, дельных советов и предложений, полезных не только для фотолюбителей, но и для фотожурналистов, юниоров, фотокружков»,— сообщает С. Шаларов (Новосибирск). В. Мартынец (Магаданская обл.), А. Князев (Оренбург), В. Запорожченко (Киев) и многие другие считают, что журнал в последние годы стал значительно интереснее по содержанию.

Уходящий год — особенный для фотографии, год ее 150-летия. Редакция начала готовиться к юбилею задолго до него. В течение года в журнале была развернута широкая панорама развития мировой фотографии. Большие тематические блоки посвящались фотожурналистике, фотографии и науке, фотографии и этнографии, фотографии и природе, было представлено русское и советское фотоискусство. Много рассказывалось на страницах журнала и о новинках мировой фототехники.

Редакция подготовила целевой юбилейный номер «СФ», для которого видные деятели зарубежной фотографии прислали свои статьи о достижениях современной мировой фотографии, фотообразовании, музейном деле, сохранении фотонаследства.

Когда готовился обзор писем, мы еще не получили отзывов об этом номере. Хочется надеяться на его успех у читателей. Хотя вполне допускаем, что номер, потребовавший от редакционного коллектива больших усилий, понравится, может быть, не всем, как не все довольны и журналом в целом.

Немало начинающих фотолюбителей хотят видеть журнал чем-то вроде учебника по технике фотографии, и всякие отступления от сугубо учебных, прикладных материалов и практических советов считают излишними. По мнению А. Колесникова (Харьков), в журнале нечего читать: «Журнал заполнен репортажными снимками, техническими статьями, а сугубо по фотографии материалов очень мало». Перестал удовлетворять журнал и А. Кравченко (Коломна). В публикациях, по его словам, «много «воды», не нравятся снимки партийных работников и спортсменов на весь формат. У С. Савина (Москва) претензии посерьезнее. Он недоволен благодушным отношением авторов статей к публикуемым снимкам, что «выливается в любование ими и не служит поиску их настоящего места в фотоискусстве. Характеристики всегда лицеприятны, полное отсутствие критики. Без отображения негативных сторон отечественной фотографии представление о ней однобоко, навязчиво, а это вызывает недоверие». Мы обязательно прислушаемся к этому замечанию читателя.

Немало писем, в которых читатели делятся впечатлениями о той или иной статье, дают оценку снимкам. А. Палатников (Ульяновск), например, восхищен снимками А. Черных, И. Стин и А. Фирсова (№ 2) и просит не забывать публиковать их новые работы. М. Икчанова (Воркута) буквально потрясла, как он пишет, серия А. Семашко «Родиться, чтобы умереть» (№ 6). А. Вилимович (Москва) считает, что № 1 «изумительно оформлен, а содержание его — действительно «поэзия слова и поэзия кадра». Для Е. Шавловского (Свердловск) и многих других наиболее интересен раздел техники, а В. Пурвиньш (Екабпилс) благодарит редакцию за № 2. Его радует, что улучшился внешний вид и полиграфическое исполнение журнала. Для большинства читателей представляют интерес разделы «Фотоюниор», «Фотолюбительство», рубрика «Съемка... негатив... позитив...» и др. С одобрением воспринимаются публикации на исторические темы. Есть в почте письма, в которых читатели требуют глубокого теоретического разговора о проблемах фотожурналистики и фотоискусства, публикации курса эстетики советской фотографии, но одновременно звучат и требования совсем иного рода — больше печатать материалов для тех, кто впервые взял в руки фотоаппарат.

Помощь начинающим журнал старался оказывать всегда. Если проанализировать материалы рубрики «Съемка... негатив... позитив...», другие статьи практического характера, школу фотомастерства Галины Лукьяновой, то увидим, что это целый свод сведений по выбору кадра, композиции, технике съемки в различных ситуациях, процессам обработки материалов. Нужно только умело ими пользоваться. А если вдумчивее изучить другие материалы журнала, то в них можно почерпнуть массу полезных и нужных сведений, которые расширяют кругозор фотолюбителя, воспитывают его вкус и направлены на художественное восприятие действительности. Это подтверждают хотя бы слова М. Смирнова (Кострома), который занимается фотографией давно, а журнал выписывает только год и тем не менее уже убедился, что только журнал «позволил мне по-новому взглянуть на окружающий мир через объектив фотоаппарата. Благодаря журналу, который не только рассказывает, советует, но и учит, я стал понимать смысл, заложенный в фотографии, и то, какими средствами в ней передана та или иная идея так, чтобы ее понимал зритель».

В некоторых письмах читатели сетуют на то, что мало печатается статей о новинках отечественной фотопромышленности, о новых разработках. Мы стараемся не пропускать новых фототоваров, вот только в последнее время их стало совсем мало, а к новым разработкам у нас отношение весьма осторожное. Они часто так и остаются на бумаге, обескураженный же читатель засыпает редакцию письмами, почему нет того, что давно уже должно быть на прилавках магазинов. С удовольствием рассказывали бы не только о последних достижениях зарубежного фотоаппаратостроения, но и об успехах нашей фотопромышленности. Но увы! — пока хвастаться нечем. В течение прошлого года редакция не раз организовывала встречи и «круглые столы» с руководителями фотопромышленности. И не наша вина, что качественного скачка в производстве фотоаппаратов и фотопринадлежностей пока не произошло. Очевидно, журналу еще не раз придется возвращаться к этим проблемам.

В помощь фотопромышленности мы публиковали анкеты по некоторым разработкам в надежде, что они помогут выяснить мнение потребителей и учесть их требования к фототоварам. И читатели активно участвовали в опросах.

В отдельных письмах звучат голоса о том, что сам журнал недостаточно перестраивается, однако, к сожалению, не уточняется, в чем, по их мнению, должна заключаться перестройка.

В последний год в журнале появились многие материалы, которые невозможно было увидеть на его страницах до перестройки. Это отображение острых социально-экономических проблем, негативных сторон жизни, стихийных бедствий, публикации авангардной фотографии. Не считаем, что этого достаточно, но нужно учитывать, что фотожурналистика и фотоискусство еще только начали перестраиваться, а журнал — вместе с ними.

Вы, дорогие читатели, обращались в редакцию и со множеством различных вопросов, просьб и жалоб. Особенно много писем было о плохом качестве отечественной аппаратуры, о пустых полках фотомагазинов. Ни одно письмо не осталось без ответа. Хотя, может быть, не всегда наши ответы удовлетворяли вас, так как редакция подчас не имеет возможности оказать конкретную помощь.

В наступающем году мы продолжим поиски новых тем, рубрик, форм подачи материала. Ваши письма — это один из наиболее важных источников, питающих редакционные планы, помогающих наиболее полно учитывать ваши запросы. Ждем от вас конкретных тематических заявок, просим называть проблемы, которые стоит обсудить.

ОТДЕЛ ПИСЕМ «СФ»

Иоанна Кубица О польской фотографии 80-х годов

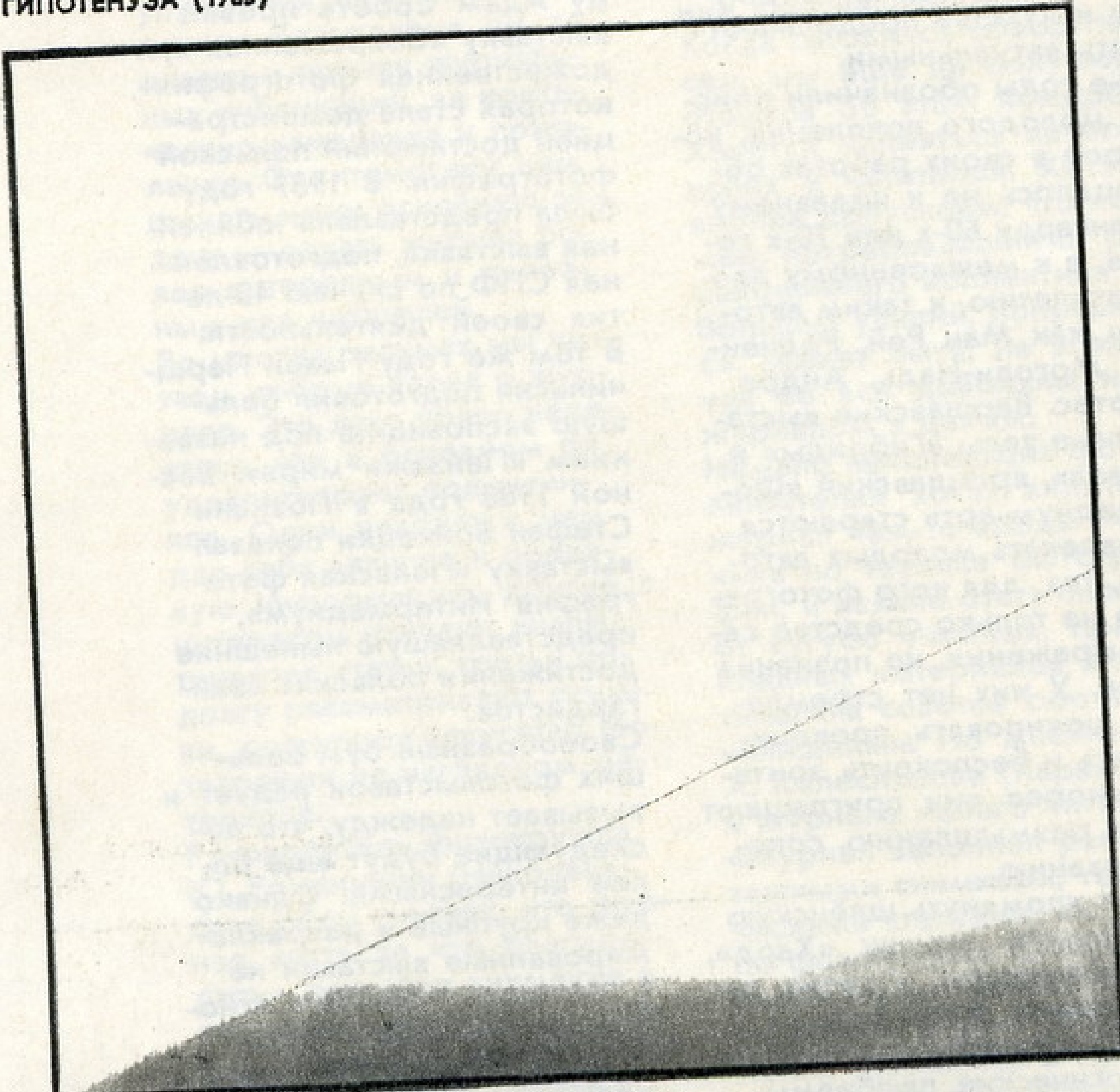
Начало восьмидесятых годов было для поляков периодом необычно драматичным. Политические события повлияли на ситуацию в искусстве, а следовательно, и в фотографии. 1980 год был ознаменован необычайно плодотворным развитием социальной фотографии. Фотографы, занимающиеся этим направлением (скажем, Петр Борович или Яцек Шельски), ставили перед собой цель показать мир, социальную действительность, конкретных людей.
В 70-е годы польские средства массовой информации показывали обществу радужную картину динамично развивающейся без проблем страны. Социальная же фотография документировала бедность, бессмысленную жизнь, явления социальной патологии. С перспективы прошедших лет можно сказать, что это была не столько социальная, сколько политическая фотография. Ее авторы фиксировали явления приближающегося политико-экономического кризиса, крупнейшего в послевоенной истории Польши. События августа восьмидесятого и те, что наступили позднее, отодвинули на второй план на какое-то время интерес общества к художественной фотографии. Теперь этот интерес лежал больше в области документа, репортажа, публицистики. Фотомастера фиксировали обострявшиеся месяц за месяцем явления политической борьбы.
Были вынуты из архивов фотографии прошлого с похожими фактами. Летом 1981 года открылась передвижная выставка «События 1956—1980 годов», которая стала важным событием не только в политическом смысле, но и с точки зрения культуры — в очередной раз проявилась сила выразительности фотодокумента. Фоторепортажи, опубликованные в большинстве еженедельников, были продолжением так называемого «черного репортажа», спорадически появившегося в прессе в 70-е годы. Они показывали очереди в магазинах, алкоголиков, молодых наркоманов на улицах больших городов, бесхозяйственность на предприятиях, а также общечеловеческие проблемы — одинокую старость, трагедии семей с умственно неполноценными детьми, болезни, катастрофы, отчаяние. После периода «пропаганды успехов» эта пессимистическая картина казалась открытием.
Ситуация существенно изменилась после введения 13 декабря 1981 года военного положения. Была приостановлена деятельность большинства редакций, всех творческих союзов и обществ. Это коснулось и Союза польских фотохудожников (СПФ). Шок, вызванный введением военного положения, закончился тем, что многие художники отошли на долгое время от общественной жизни. Одним из первых творческих союзов, который после отмены военного положения возобновил свою деятельность и начал работу в неизменившемся составе, был СПФ.
В возникшей ситуации определилась поляризация позиций: некоторые мастера пришли к выводу, что их участие в общественной жизни стало бы формой сотрудничества с властями, а к нему они были еще не готовы. Однако появилась новая возможность — католическая церковь выступила для некоторых художников в роли мецената. В связи с этим одни фотографы на выставках в костелах вели свою личную политическую борьбу, а другие выставляли здесь работы только потому, что прежде всего чувствовали себя католиками.
Те, кто не хотел быть зависимым от какого-либо меценатства, в своей фотодеятельности обособились (например, Марек Гардульски, Анджей Маевски) — делали семейные фотографии, собственные портреты, снимали акты, интерьеры. Выставки проводились на частных квартирах с целью показать их только кругу самых близких друзей.
Совершенно другого рода фотографию представляет сосредоточенная вокруг Павла Перщчиньского «келецкая школа пейзажа». Ее мастера (среди них Ежи Камода, Хенрик Печул, Антони Мышливец) как бы изначально игнорируют экономические, социальные и философские проблемы. Школа представляет собой своеобразное продолжение направления «фотографии отчизны», которую пропагандировал Ян Булак, отец польской фотографии.
Среди интересных мастеров, которые не прекратили своей работы, начатой в 70-е годы и ранее, можно назвать Ежи Левчиньского и Стефана Войнецкого. Эти фотохудожники продолжают развивать традиционную фотографию, стараются доказать, что давние формулы искусства продолжают быть актуальными.
80-е годы обозначили поиски молодого поколения, которое в своих работах обращалось не к недавнему авангарду 60-х или 70-х годов, а к межвоенному двадцатилетию, к таким авторам как Ман Рей, Родченко, Моголи-Надь, Андре Кертес. Варшавские выставочные залы «Гибриды» и «Мала», вроцлавский «Фотомедиум-арт» стараются привлекать молодых авторов, тех, для кого фотография не только средство самовыражения, но познания мира. У них нет стремления шокировать, провоцировать и беспокоить зрителя, скорее они приглашают его к размышлению, сопереживанию.
Стоит упомянуть шлёнскую творческую группу «Хард», показывающую в своих репортажных фотографиях жизнь шахтерских городов, экологические проблемы.
Несомненно интересным художником является Кшиштоф Гералтовски, который снимает портреты поляков — известных и неизвестных, старых и молодых. Его работы известны не только в Польше, но и за рубежом.
Несколько польских фотографов предпринимают также попытки создавать что-то на стыке фотографии с другими искусствами, например кино. Так, Юзеф Робаковский в своем творчестве использует сочетание фотографии с видео, кино.
Из-за нехватки цветных материалов лишь небольшое число польских фотографов занимается в настоящее время цветом. К тем, кто действительно является мастерами цвета, относится, без сомнения, Томаш Томашевски — автор, в частности, выставки «Польские евреи». Эта выставка необычайно интересна и по своему документальному характеру, и с художественной точки зрения.
Способом удовлетворить потребность в работе с цветом явилась мода на раскрашивание снимков. Достигаются своеобразные и оригинальные эффекты.
Рассказ о польской фотографии 80-х был бы неполон, если не отметить четырех крупных фотовыставок, организованных в самых престижных залах Варшавы и Познани. В 1985 году Адам Собота провел выставку «Современная художественная фотография», которая стала демонстрацией достижений польской фотографии. В 1987 году была представлена юбилейная выставка, подготовленная СПФ по случаю 40-летия своей деятельности.
В том же году Павел Перщчиньски подготовил большую экспозицию под названием «Пейзажи мира». Весной 1988 года в Познани Стефан Войнецки показал выставку «Польская фотография Интермедиум», представлявшую нынешние достижения польских авангардистов.
Своеобразный бум больших фотовыставок радует и вызывает надежду, что последующие будут еще более интересными. Однако даже крупные и разрекламированные выставки не в состоянии изменить отношение общества к фотографии. Большинство продолжает считать, что это все же не искусство. Фотография не получила еще в Польше столь массового распространения, как в странах Западной Европы и США.
В стране действует большое количество маленьких галерей фотографии, очень немногие из них, однако, имеют собственное лицо, определенный стиль. Пропаганда фотоискусства не распространена в молодежной, студенческой среде. Может быть, 90-е годы принесут изменение в отношении к фотографии в Польше? Нужно в это верить.

ГЖЕГОЖ ПЖИБОВЕК
ХЛЕБ, НОЖ, ВИНО (1987)

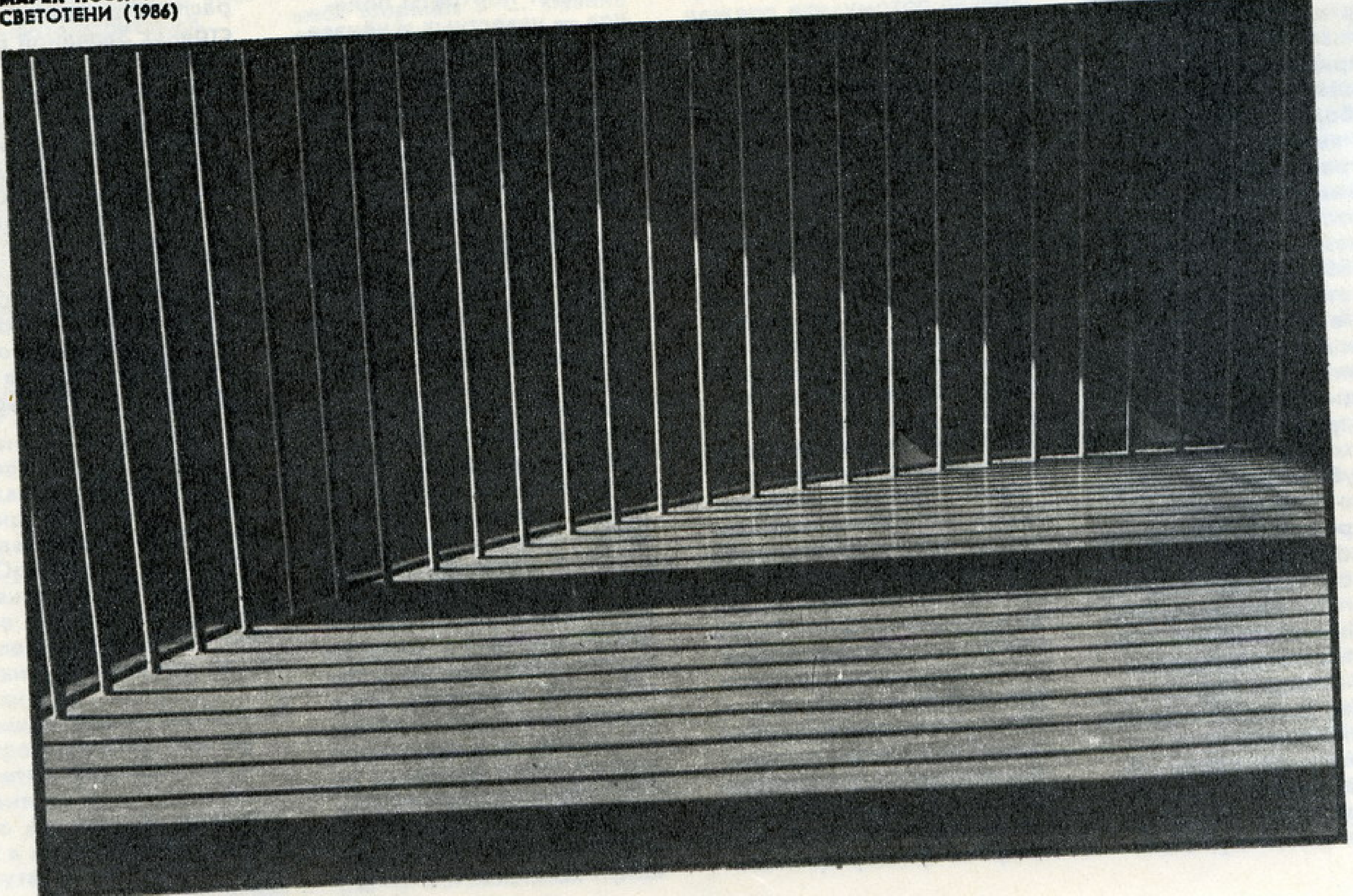


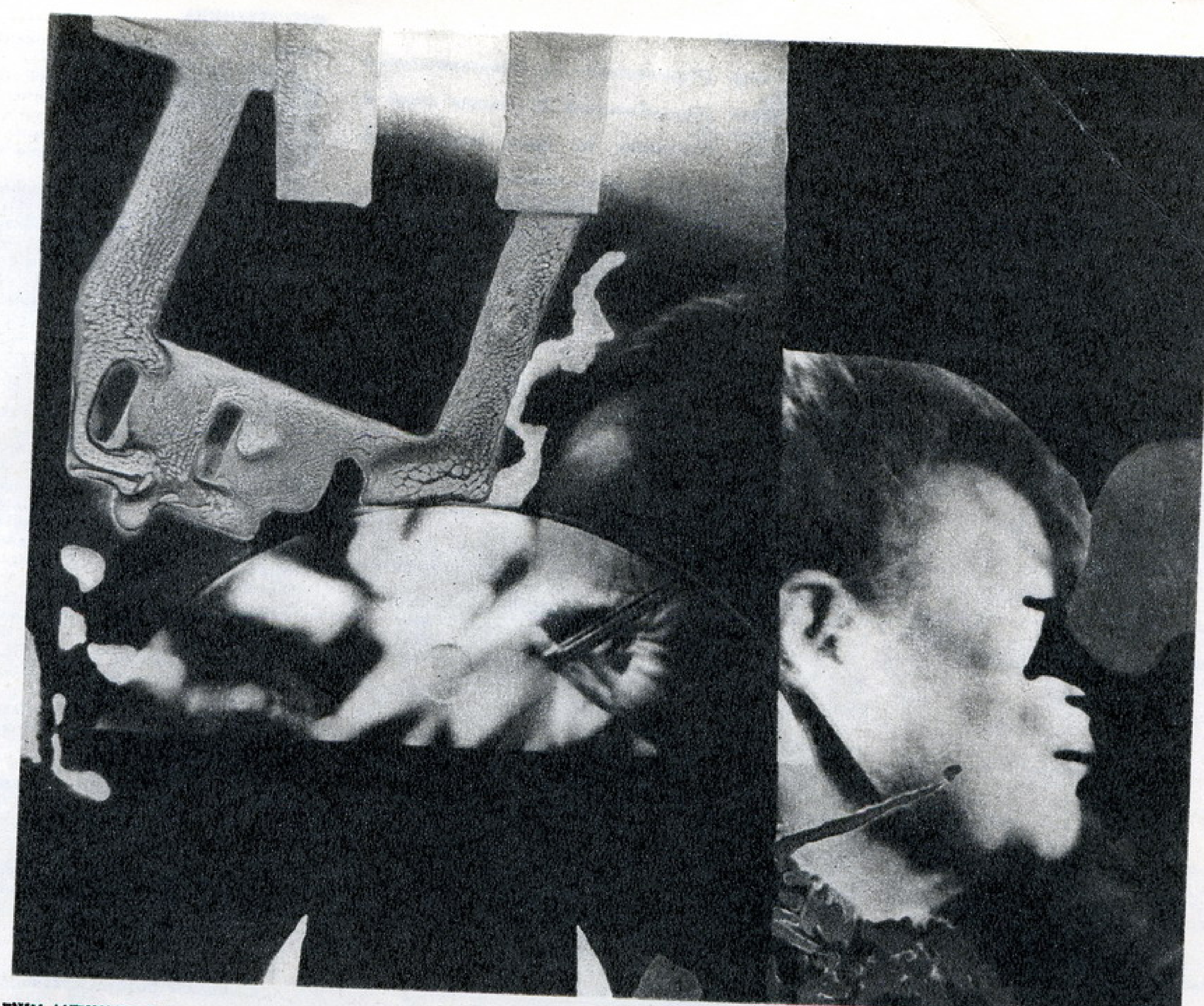


ЯН БОРТКЕВИЧ
ГИПОТЕНУЗА (1985)



МАРЕК ПОЗНЯК
СВЕТОТЕНИ (1986)





ЕЖИ МЕЧНИКОВСКИ, БРОНИСЛАВ ШЛАБС
ФОТОКОМПОЗИЦИЯ (1987)



КШИШТОФ ХЕЙКЕ
ТРУБОЧИСТ И ЕГО ДОЧЬ

«Советское фото» в 1989 году

СТАТЬИ О ПРОБЛЕМАХ ЖУРНАЛИСТИКИ, РЕПОРТАЖИ, ИНТЕРВЬЮ, ЗАМЕТКИ

К 150-ЛЕТИЮ ФОТОГРАФИИ

ФОТОПРОБЛЕМЫ

ФОТОДЕБЮТ

ФОТОТВОРЧЕСТВО

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

ВЫСТАВКИ, КОНКУРСЫ

* * *

ФОТОТЕОРИЯ

ФОТОНАСЛЕДИЕ

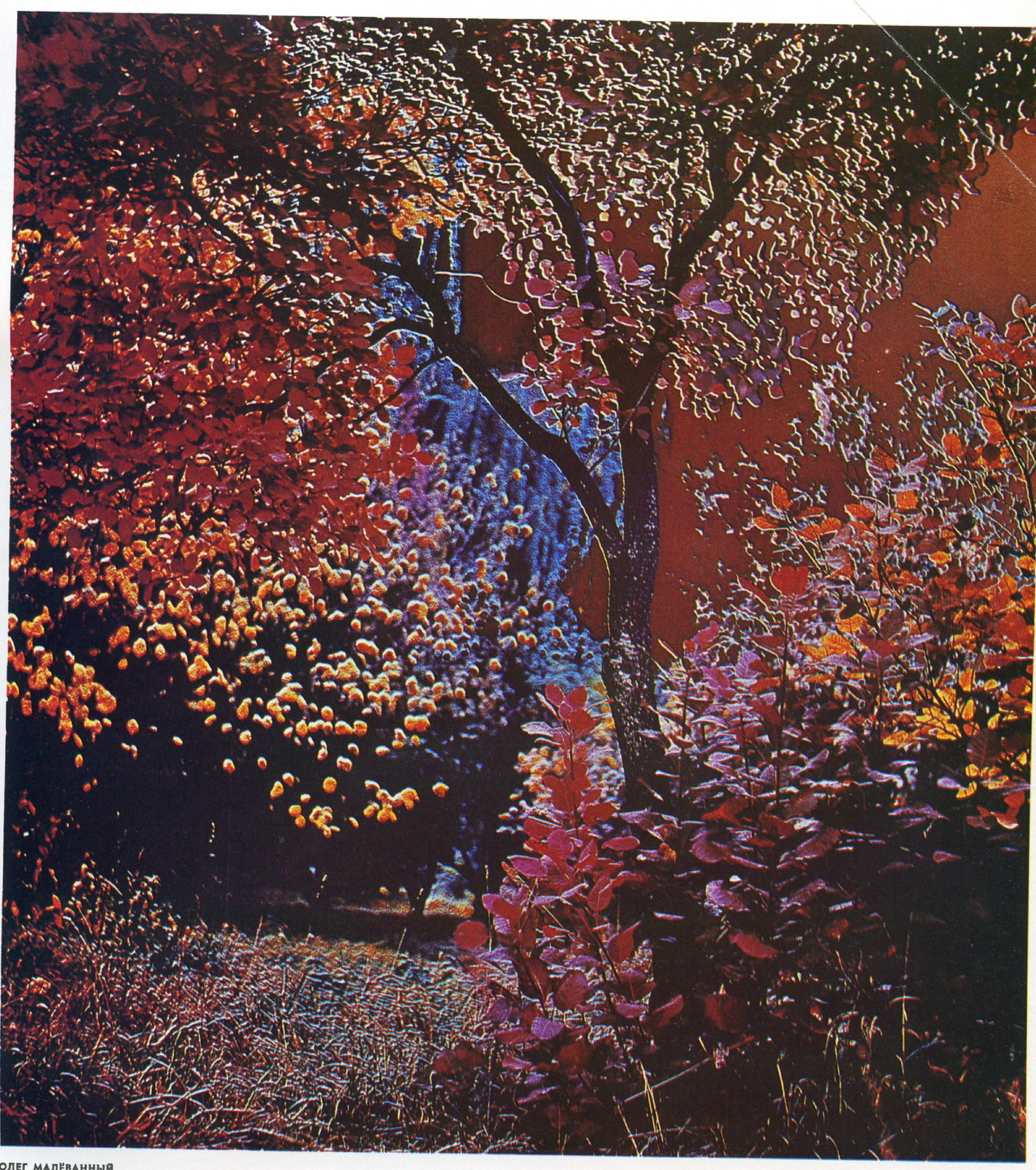
ФОТОЧЕТВЕРГИ

ФОТОТЕХНИКА

ФОТОПОЧТА

ФОТОБИБЛИОТЕКА

ИНТЕРФОТО



ОЛЕГ МАЛЁВАННЫЙ
(ХАРЬКОВ)
УДИВИТЕЛЬНАЯ ОСЕНЬ



Цена 70 коп.
Индекс 70369